



Université de Montréal

**Le respect dans le cinéma de Jia Zhang-ke ou  
les empreintes fertiles du conteur ignorant**

Par  
Sébastien Brochu

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise  
en Études cinématographiques

Décembre, 2014

© Sébastien Brochu, 2014

## Résumé

Que peuvent être des images pour la paix? Nous supposons que les agencements fictionnels des matières de l'expression capables d'entrouvrir la perception habituelle des choses et d'impulser de nouvelles visions du monde, en direction d'un vivre ensemble plus pacifique, sont ceux qui reposent sur trois modalités de respect. Premièrement, respect de l'intelligence des subjectivités spectatorielles, de leur capacité à lire et traduire par elles-mêmes ce qui leur est présenté. Deuxièmement, respect des êtres dans leur multiplicité, du caractère fondamentalement entre-formes de l'existence. Enfin, respect des potentialités expressives portées par les corps anonymes, humains autant que matériels, des virtualités créatrices que recèlent leurs impressions muettes.

Nous retrouvons ces trois postures, à la fois esthétiques et politiques, dans le cinéma de Jia Zhang-ke. En effet, le travail fictionnel de ce véritable conteur consiste à débusquer la richesse sensible de l'expérience commune et à en opérer une réimagination fertile, notamment par le métissage fabulatoire de diverses paroles historiques ou encore par la revitalisation de décors ruiniformes au sein de natures mortes animées. Les gestes malicieux de cet artiste inquiètent et multiplient la figure donnée au réel et, par le fait même, suscitent de nouvelles manières de percevoir, de (re)connaître, de penser, voire de se constituer. À travers ses images, le commun s'exprime, se crée une mémoire et obtient la possibilité de devenir autre.

**Mots-clés :** Image, fiction, respect, raison, métissage, ruine, nature morte, mémoire

## **Abstract**

What can be images for peace? We suppose that the fictional arrangements of the expressive materials able to expand the usual perception of things and provoke new visions of the world, in direction of a better living together, are the ones which are based on three modalities of respect. Firstly, respect of the spectatorial subjectivities' intelligence, of their capacity to read and translate by themselves what they are seeing. Secondly, respect of the beings in their multiplicity, of the fundamental in-between-forms attribute of the existence. Finally, respect of the expressive potentials carry by the anonymous bodies, human as well as material, of the virtualities of creation contain in their mute impressions.

We find those three aesthetical and political postures in the cinema of Jia Zhang-ke. In effect, the fictional work of this true teller consists in finding the "sensible richness" of the common experience and in operating a fertile reimagination of this one, for instance by interbreeding, with a fabulating manner, various historic speeches or by revitalizing sceneries of ruins in animated still lifes. The mischievous gestures of this artist trouble and multiply the figure given to the real and, consequently, develop new ways of perceiving, knowing, thinking, and even of emerging. Through his images, the common express himself, creates himself a memory and has the opportunity to become something else.

**Keywords:** Image, fiction, respect, reason, interbreeding, ruin, still life, memory

## Table des matières

Introduction.....	1
Chapitre 1. Politique et volonté du conteur ignorant.....	4
L'idéal critique, en effet.....	4
Une figure de spectateur.....	4
Reconfigurer l'allure du monde.....	6
La désincorporation littéraire.....	8
L'impasse.....	9
Les contresens de la logique pédagogique.....	12
La guerre ou la raison épuisée.....	14
L'habitude des clichés.....	16
Faire croire, visiblement; donner à voir, étrangement.....	17
L'image à opérer.....	20
La contrariété d'un art doublement intelligent.....	22
La volonté d'art et son geste de plus.....	26
Le nœud complexe du médium cinématographique : un exemple.....	30
La sagesse de la surface.....	33
Le braconnage de l'amateur.....	35
L'exemplarité émancipatrice de l'artiste ignorant.....	37
Politique de la parole muette.....	40
La fertilité de l'hétérotopie.....	43
Chapitre 2. Les entre-formes de Jia ou l'intérêt esth-éthique de l'image.....	46
La connaissance métisse 1 : s'entre-écarter ou de l'intérêt pour l'autre.....	46
Bribes de perception.....	48
Une « esth-éthique » pour se problématiser.....	49
De petites vues documentaires.....	50
De la liaison à la re-connaissance.....	54
Entrer, par intuition, avec l'image, dans le temps du commun.....	57
L'expression cinématographique.....	62
L'énoncé de l'énonçable.....	66
La nécessité fictionnelle.....	67
Connaissance métisse 2 : s'entre-former ou de l'in-formation du réel.....	71
Se jouer du document ou le devoir et le droit de (se) fictionner.....	75
Chapitre 3. L'œuvre critique des <i>still lifes</i> comme germes de mémoire.....	83

Les restes de la disparition .....	83
Le temps en creux .....	87
Figurer le temps des ruines .....	90
Des ruines quelconques.....	93
Geste 1 : faire passer (dans) la matière du temps.....	95
L'indétermination mélancolique .....	98
Geste 2 : faire travailler (dans) le temps de la matière.....	104
Comme une archive mouvante du commun.....	110
Conclusion .....	113
Bibliographie.....	117
Annexe 1 : Figures .....	121

## Remerciements

Je souhaite avant toute chose remercier ma famille, pour leur soutien indéfectible.

Je remercie sincèrement Richard Bégin, directeur compréhensif, pour avoir encouragé mon autonomie en me laissant, selon mes attrait et à mon rythme, m'essayer à une pensée de cinéma.

Je tiens également à souligner l'appui généreux que m'a accordé le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC), sans lequel je n'aurais pu me permettre ce temps de raisonnement.

Je suis enfin reconnaissant envers Silvestra Mariniello, porteuse d'un esprit inspirant à la Frank Capra, pour avoir créé la bourse *Images pour la paix* et ainsi donné un espace critique à la croyance en l'humanité.

## Introduction

Que peuvent être des images pour la paix? À cette question qui motiva un concours de bourse et subséquemment ce projet de recherche, nous aurions pu répondre, par habitude, des images qui exhortent à la révolte et à la mobilisation en exposant, grâce à une mise en scène pathétique, les ravages et absurdités de la guerre, ou encore en indiquant, avec une éloquence académique, les racines de tel conflit et les moyens de parvenir à sa cessation. Nous aurions alors examiné le travail normatif d'un cinéaste qui adopte une position de militant humanitaire ou bien de pédagogue autoritaire. Mais l'appel à candidatures, agent de sa propre volonté, nous détournait des clichés de l'art critique et nous amenait ailleurs, en nous donnant à raisonner une image de fiction, tirée du film *Les ailes du désir* de Wim Wenders (1987), dans laquelle le vieux Homère prononce ces paroles désillusionnées, mais empreintes de poésie : « Personne jusqu'à présent n'a réussi à chanter une épopée de paix. Qu'est-ce qui ne va pas avec la paix? Pourquoi son inspiration ne dure-t-elle pas... et est-elle si difficile à raconter? Dois-je abandonner maintenant? Si j'abandonne, l'humanité perdra son conteur. »

La paix serait ainsi à *faire de contes*, elle se jouerait avant tout dans l'acte de raconter. Pourquoi? Sans doute, comme le suggère Benjamin, parce que « le conteur est la figure sous laquelle le juste se rencontre lui-même »<sup>1</sup>. « La *trace* faite dans la matière » (*figura*) littéraire par le véritable conteur témoigne effectivement du juste rapport entre deux poétiques de la traduction créatrices, entre la justesse des opérations d'un travail sensible qui traduit la vie et la justice du travail de retraduction corollairement suscité qui, à son tour, s'avère capable de transformer la vie. Autrement dit, une image de l'art, peu importe son matériau, qui *se réalise suivant la pure volonté du conteur* fait preuve de raison et valorise la raison de l'autre, elle exprime l'égalité de deux intelligences et participe à leur émancipation commune; elle est conséquemment une image pour la paix.

Nous voyons dans les images du cinéma de Jia Zhang-ke l'atteinte de ce juste rapport, mais aussi la fragilité de son équilibre, attribuable à la fois aux apories des différentes logiques pédagogiques se glissant dans l'art du cinéaste, comme dans l'art en

---

<sup>1</sup> W. Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, [1936] 2000, p. 151.



général, et à la nature contrariée du dispositif cinématographique. Il s'ensuit que devant la problématique du cinéma critique et de son pouvoir pacificateur, les images produites par Jia se révèlent en tant qu'espaces de réflexion tout à fait indiqués. À partir de quelques-unes d'entre elles et de l'idée d'une *ignorance poétique* énoncée par Rancière, nous tenterons dans la première partie de cette étude de préciser, d'un côté, en quoi *le travail de multiplication du sensible* effectué par le véritable conteur revêt une portée égalitaire et émancipatrice et, de l'autre, comment le cinéma accomplit exemplairement ce travail, en ne cessant toutefois de contredire sa propre puissance et, partant, d'appeler un geste de plus, celui de la main artiste qui défigure et fictionne la réalité donnée.

Dans les deuxième et troisième parties de l'étude, se ralliant à ce que souhaite le conteur Jia : « mes films imposent un retour à l'acte de regarder »<sup>2</sup>, nous fouillerons du regard, autant au niveau de la *matière* qu'il présente que de l'*agencement* qu'il en fait, le travail de mise en fiction effectué par ce sage réalisateur et examinerons en quoi le *respect* dont il fait preuve *génère un espace de pensée fertile qui promeut la paix*, qui met en avant l'intelligence de l'autre en s'intercédant en faveur d'un déplacement des expériences. Ce respect, qui est celui de la complexité et de la multiplicité du réel, s'exprime en deux temps. Premièrement, respect, *respectus*, au sens d'égard, d'attention envers tout ce qui est *présent*, envers les choses et les êtres les plus communs et particulièrement envers leurs infimes transformations. Cette valorisation de la richesse sensible de l'expérience commune et *l'intérêt de connaissance* qu'elle suscite, intérêt susceptible de déranger, étoffer et faire dévier notre *éthos* scientifico-philosophique, seront le propos de la seconde partie. Deuxièmement, respect, *respicere*, au sens de regarder en arrière – combinaison entre *spicere*, regarder, et *re*, retour en arrière – de se retourner pour porter égard au(x) passé(s). Nous analyserons dans la troisième partie comment les natures mortes cinématographiques inventées dans *Still Life* (2006), par un geste à la fois mélancolique et critique, attirent le regard vers les virtualités sensibles qui se tiennent au creux de ruines contemporaines, attendant d'être transformées en pensée, prêtes à se faire *mémoire d'un devenir autre*.

En somme, nous estimons que *le travail fictionnel* effectué par l'artiste Jia, *puisque'il informe sur le monde en l'in-formant*, puisque'il fait éprouver les puissances

---

<sup>2</sup> Z.-k. Jia, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois 1996-2011*, Nantes, Capricci, 2012, p. 217.

mêmes de la vie en imageant malicieusement le devenir entre-formes des êtres et des choses, *hétérogénéise le paysage du perceptible, impulse de nouvelles visions* et, de ce fait, entrouvre la pensée, et du coup potentiellement la création, d'un environnement plus égalitaire et pacifique. Ce travail bien commun qui creuse l'ordinaire se fait néanmoins sur le fil d'une justesse toujours précaire : à l'incertitude de l'hétérotopie pourtant fertile, l'évidence réconfortante de l'utopie ne cesse de paraître séduisante.

Bien que nous considérerons la majorité des œuvres de Jia, trois d'entre elles, *Plaisirs inconnus* (2002), *Still Life* et *I Wish I Knew* (2010), seront l'objet d'une plus grande attention, d'une part, parce qu'elles nous semblent caractéristiques de l'ensemble de sa création et, d'autre part et plus intimement, parce que de façon inattendue, ces œuvres, et singulièrement les deux premières, nous ont troublés, insufflés une énergie nouvelle et, d'une certaine manière, hantés, revenant (ana)chroniquement à notre mémoire, à savoir pourquoi. Possiblement parce qu'une image pour la paix en est inévitablement une qui n'est pas et qui ne laisse pas en paix.

## Chapitre 1. Politique et volonté du conteur ignorant

### L'idéal critique, en effet

L'idéal de l'art critique est de produire des œuvres qui émancipent le spectateur des *formes* de la domination et lui permettent de se *réinventer* en acteur d'un monde nouveau, où les hommes se veulent égaux. Attestant l'impuissance de l'art à changer le cours du monde, compte tenu de la captation incessante de ses désirs les plus subversifs par la loi du marché et du spectacle de même que notre participation complaisante à ceux-ci, bon nombre d'esprits désenchantés en sont venus à prétendre que cet idéal est utopique. Mais en vérité, il ne l'est pas, car l'art vérifie *en effet* un *pouvoir critique* à transformer la vision des choses, à déclencher des processus de subjectivation et à mettre en œuvre l'égale capacité de tous. Ce sont plutôt les logiques du travail sensible qui portent cet idéal qui s'avèrent ordinairement utopiques. C'est l'une des thèses principales de Rancière : les énoncés littéraires, soit *les réagencements des signes à travers de nouvelles dispositions matérielles* de mots, d'images, de sons, de textures et de positions de corps au sein d'espaces et de temps, « font effet dans le réel »<sup>3</sup>, mais trop souvent, cette effectivité critique est inconséquemment neutralisée par les présupposés critiques dominants.

Une séquence de *Plaisirs inconnus*, celle du tête-à-tête au restaurant suivi d'un passage en discothèque, témoigne de ces deux faits en nous parlant du travail cinématographique des deux côtés de l'écran.

### Une figure de spectateur

La scène choisie figure tout d'abord ce qu'est « être en fiction ». En effet, tandis que la trame narrative se tisse autour d'un jeu de séduction entre Xiao Ji, un chômeur de dix-neuf ans désabusé quant à son avenir en Chine, mais fasciné par l'Amérique, et Qiao Qiao, une chanteuse du même âge vivant sous l'emprise de son agent, un jeu de formes s'en écarte et matérialise, c'est-à-dire fait vivre par la matière des sens (la vue et l'ouïe), la posture spectatorielle.

---

<sup>3</sup> J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 62.

En premier lieu, il y a la fenêtre en face de laquelle se tiennent les deux jeunes gens, fenêtre qui, avec son aspect rectangulaire et son givrage blanc, ressemble étrangement à un écran de cinéma et, qui plus est, éclaire leur visage tel que le ferait véritablement ce dernier (figure 1). Et ce fait d'avoir une « figure de spectateur » semble produire un effet de contagion sur leur corps : respectivement vêtus d'une chemise à flammes et d'un blouson rose éclatant qui détonnent vis-à-vis de la fadeur du décor, Xiao Ji et Qiao Qiao semblent s'éloigner de la réalité en ceci que, comme s'ils incarnaient un rôle, ils s'expriment de manière factice, bougent avec le style de leurs acteurs fétiches et abordent d'un air indifférent le délicat sujet de la mort. Au moment où une référence explicite est faite à la scène initiale du hold-up de *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1995), leur *attitude*, leur « manière de tenir leur corps dans l'espace »<sup>4</sup>, déjà dérangée par la mécanicité d'une série de brusques panoramiques, se retrouve encore plus *affectée* par l'influence, par l'*action de l'art* cinématographique (figure 2). Effectivement, un raccord à 180° entraîne les « spectateurs » *ailleurs*, c'est-à-dire dans une discothèque où, au sein d'une ambiance synthétique composée de flashes stroboscopiques, d'une musique électronique répétitive et d'enseignes lumineuses paraissant sortir des murs, ils dansent machinalement, selon un *rythme décalé*. Ce déphasage, ce retard par rapport à la réalité, s'exacerbe lorsque quelques travellings font voguer Xiao Ji jusqu'au fond d'un couloir où l'homme de main de l'agent de Qiao Qiao le gifle à maintes reprises, avec exactement le même geste, les mêmes paroles et la même non-réaction sans émotion.

Qu'exprime ce *passage*? Que le *fait littéraire* de l'homme est ce qui l'amène parfois *ailleurs*, est ce qui le fait entrer en fiction, et qu'être en fiction, c'est être dans un état de *déréalisation*. Cela ne signifie pas être soumis aux illusions d'un monde rêvé, mais plutôt éprouver un sentiment d'étrangeté par rapport à soi-même et à la réalisation qu'est son monde : *être en fiction, c'est devenir autre et figurer autrement l'allure du monde*. Autrement dit, ce passage traduit littéralement l'idée que « l'homme est un animal politique parce qu'il est un animal littéraire, qui se laisse détourner de sa destination "naturelle" par le pouvoir des mots »<sup>5</sup>. L'état politique de l'homme est en effet un état littéraire, un état fictionnel.

<sup>4</sup> Définition du dictionnaire Antidote, près de celle du Larousse.

<sup>5</sup> J. Rancière, *Le partage du sensible*, *op. cit.*, p. 63.

## Reconfigurer l'allure du monde

Héritier de Foucault, pour qui « nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités »<sup>6</sup>, Rancière considère que le monde est toujours qualifié, en ce sens qu'« il n'y a pas de réel en soi, mais des configurations de ce qui est donné comme notre réel, comme l'objet de nos perceptions, de nos pensées et de nos interventions. Le réel est toujours l'objet d'une fiction. »<sup>7</sup> Il suppose concrètement, dans ses différents essais, que notre expérience du réel est toujours *formée* selon un certain régime sensible qui sous-tend lui-même un certain « partage du sensible ». Étant à la fois incorporation et séparation, celui-ci consiste en un système commun d'« évidences sensibles », d'*a priori* qui *disposent* matériellement et symboliquement l'espace-temps du vivre ensemble, donc qui établissent les objets ainsi que les modes du voir, du dire, du donner sens et du faire, et qui fixent la position de chacun et sa capacité, ou incapacité, à se faire voir, à prendre la parole et à émettre ses idées, ses besoins, ses manques, ses droits et ses désirs. En d'autres termes, le régime sensible qui domine dans une communauté détermine son *allure*, à savoir la spécificité de l'espace et du temps qu'elle occupe, la manière d'être et la marche des corps qui s'y trouvent, de même que le « régime de vérité », le réglage des énoncés<sup>8</sup>, qui y fonctionne. En somme, il *identifie* ce qui est réel et réalisable.

Pour que l'identification du réel d'un régime sensible prenne forme, c'est-à-dire qu'elle s'actualise et devienne réalité pour ceux qui sont concernés, des médiums sont nécessaires, étant donné que comme le précise Méchoulan, un médium

ne se situe pas simplement *au milieu* d'un sujet de perception et d'un objet perçu, il compose aussi *le milieu* dans lequel les contenus sont reconnaissables et déchiffrables en tant que signes plutôt qu'en tant que bruits. Le médium rend accessible à tous, en même temps qu'il expose à chacun, les contenus et les formes nécessaires pour la vie en société. [...] Le médium est donc ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin,

---

<sup>6</sup> M. Foucault, *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1573.

<sup>7</sup> J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 83-84.

<sup>8</sup> Foucault définit le régime de vérité d'une société comme « les types de discours qu'elle accueille et fait fonctionner comme vrais; les mécanismes et les instances qui permettent de distinguer les énoncés vrais ou faux, la manière dont on sanctionne les uns et les autres; les techniques et les procédures qui sont valorisées pour l'obtention de la vérité; le statut de ceux qui sont en charge de dire ce qui fonctionne comme vrai ». Cf. M. Foucault, *Dits et écrits II, op. cit.*, p. 112.

papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu.<sup>9</sup>

Les médiums sont ainsi des *distributeurs* du sensible qui con-figurent le monde, qui le figurent, qui le tracent pour tous. Ils composent le *milieu sensible* qui rend certains signes *visibles*, qui propage une certaine allure du réel et, partant, qui *opère les effets* de pouvoir.

Foucault souligne ce caractère médiat de la politique en disant que

ce qui définit une relation de pouvoir, c'est un mode d'action qui n'agit pas directement et immédiatement sur les autres, mais qui agit sur leur action propre, [...] qui opère sur le champ de possibilité où vient s'inscrire le comportement de sujets agissants. [...] Gouverner, en ce sens, c'est structurer le champ d'action éventuel des autres.<sup>10</sup>

Il implique par là que l'enjeu fondamental de la politique ne se situe pas au niveau de la lutte pour l'obtention du pouvoir, mais en deçà, au niveau du réagencement, à travers un travail avec et sur les médiums, du milieu sensible qui fait actuellement figure et effet. De Certeau signale de la sorte que l'intérêt de celui qui cherche à imposer sa « loi » pour mobiliser des corps porte avant tout sur le moyen de rendre celle-ci « crédible », de la faire passer pour le réel : « On croit ce qu'on suppose réel, mais ce "réel" est affecté au discours par une croyance qui lui donne un corps gravé par la loi. Il faut sans cesse à la loi une "avance" de corps, un capital d'incarnation, pour qu'elle fasse croire et pratiquer. »<sup>11</sup> La loi doit faire l'objet d'une médiation pour s'incarner et faire faire.

L'acte qui a un effet sur le commun, *l'acte qui reconfigure le champ des possibles et des capacités*, n'est donc pas celui qui agit directement sur les hommes, au corps à corps, mais celui qui modifie – ce qui est plus que simplement révéler les apparences – le corps que confère le régime sensible dominant au réel, c'est celui qui *altère le milieu sensible* par lequel le monde se réalise, par lequel certaines évidences sensibles se distribuent et s'imposent. Cette *mise en inquiétude* des évidences sensibles qui déterminent l'allure du monde à travers la *remise en formes* du milieu sensible qui les propage, c'est le *travail fictionnel*, autant artistique que politique.

---

<sup>9</sup> É. Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, 2003, n° 1, p. 15-16.

<sup>10</sup> M. Foucault, *Dits et écrits II*, op. cit., p. 1055-1056.

<sup>11</sup> M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, p. 218.

## La désincorporation littéraire

Le travail fictionnel, c'est lorsque la figure donnée au réel par la fiction dominante est défigurée par une autre fiction, par une autre *formation* de l'expérience sensible. Ce travail s'exprime dans la scène décrite, alors que la mise en relief de la flamboyance du décor (vêtements éclatants, flashes stroboscopiques, enseignes lumineuses paraissant sortir des murs, musique électronique) et la fougue des mouvements de caméra (panoramiques, raccord à 180°, travellings) génèrent une forme exubérante qui *écarte*, l'espace d'un instant, la forme du quotidien vécu par les jeunes représentés, un quotidien terne et stérile dans lequel ils errent entre masses de béton, terrains vagues et déserts de sable, déçus par les promesses du « socialisme de marché ». Et l'effet de cet écartement de la perception sensible est de *dérégler* la marche ordinaire des corps en insinuant de nouvelles attitudes chez les « spectateurs » (adoption de l'expression de leur acteur fétiche, danse selon un rythme décalé, gifles machinales et répétitives). L'incarnation d'une nouvelle réalité parvient donc à désincarner la loi de la réalité actuelle, c'est-à-dire à perturber l'allure des choses réglée selon le régime sensible actuellement en place.

Le rapport entre art et politique se joue ainsi à un niveau « corporel ». Pour Rancière, les énoncés littéraires sont des « quasi-corps », soit des blocs de paroles et d'images, de couleurs et de textures, de vitesses et de déplacements, qui, *en raison de leur caractère sensible inédit*, « introduisent dans les corps collectifs imaginaires des lignes de fracture, de désincorporation [... qui] brouillent la fonctionnalité des gestes et des rythmes adaptés aux cycles naturels de la production, de la reproduction et de la soumission »<sup>12</sup>. « Circulant sans père légitime qui les accompagne vers un destinataire autorisé »<sup>13</sup>, ils peuvent effectivement s'insinuer partout et en tout temps et provoquer des « déclassements », des dérèglements d'ordre « corporel » qui font en sorte de détourner les corps de la destination où les conduisait la fiction politique dominante. En définitive, les énoncés ou quasi-corps littéraires font effet dans le réel, parce qu'ils définissent de nouveaux régimes d'intensité sensible qui travaillent le corps conféré par le régime sensible dominant au réel et, par voie de conséquence, travaillent le corps du spectateur : le travail fictionnel, en faisant percevoir et sentir autre chose, en déréalisant le monde

---

<sup>12</sup> J. Rancière, *Le partage du sensible*, op. cit., p. 62-63.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 63.

actuel et en projetant d'autres possibilités de monde, ouvre la voie à de nouveaux modes d'action.

Cependant, travailler le corps ne semble souvent pas suffisant, et, comme s'il était trop bête pour réagir de lui-même, on prescrit normalement une prise de conscience, par souci de légitimité critique.

### **L'impasse**

Dans le cas présent, les corps rencontrent effectivement une forme nouvelle, mais au lieu d'être vécu comme une riche expérience sensible, propre à éveiller des capacités inédites, ce détournement dénaturant apparaît comme le problème même de la politique chinoise : aux formes décevantes des fictions du communisme et du socialisme de marché, succède une forme encore plus déplorable, celle de la fiction du rêve américain, celle de *Pulp Fiction*.

Comprise à l'intérieur du discours général du film et, qui plus est, associée à l'une des critiques les plus ironiques de la mentalité néolibérale et des conditions d'existence qu'elle engendre, la séquence démontre de toute évidence que la fiction capitaliste, s'ancrant rapidement en Chine, n'est qu'un faux espoir d'émancipation, voire l'envers même de l'émancipation. L'exubérance de la forme introduite, d'abord présentée comme un terrain de jeu idéal pour des corps souhaitant s'exprimer et danser autrement, devient vite le marqueur d'une transition vers un mode de penser et d'agir ne faisant qu'aliéner davantage : l'épisode des gifles dénonce à la fois la quête pernicieuse de la gloire, avec l'agent qui fait ce qu'il se doit pour éloigner un indésirable et s'assurer que sa protégée atteigne le sommet, et la méthode asservissante du taylorisme, avec l'homme de main qui enchaîne les coups de façon mécanique et répétitive et Xiao Ji qui les reçoit sans résister ni même se plaindre. L'expérience sensible nouvellement formée, dans un style futuriste qui présage en quelque sorte l'avenir, semble donc travailler les corps à seule fin de constituer un corps travaillant prêt à servir les ambitions d'une individualité; le travail de l'autre fiction détourne effectivement, mais vers quelque chose de pire.

Cette dénonciation de la déshumanisation occasionnée par le désir de richesse et de liberté individuelle s'exacerbe un peu plus loin, alors que Xiao Ji et son ami Bin Bin, obsédés par *Pulp Fiction* et la nouvelle utopie que symbolise l'Amérique, décident de



commettre un vol de banque. Encore une fois, la séquence débute dans l'étrange artificialité et l'aberrante théâtralité répétitive : dans une petite pièce aux murs suintants et à l'éclairage froid et cru de néons bleutés, les deux jeunes hommes simulent leur futur cambriolage. Chacun leur tour, sans enthousiasme ni crédibilité, ils font semblant de dévoiler une bombe en carton cachée sous leur veston et se demandent s'ils font vrai. En guise de réponse, un petit miroir pendant du plafond se moque d'eux en leur renvoyant le constat qu'ils ne sont qu'une pitoyable imitation de gangsters ou, plutôt, qu'ils ne sont qu'un sombre reflet d'eux-mêmes lorsqu'ils se laissent détourner par la fiction de l'Autre et du Capital. De façon assez explicite, le jeu de réflexions recommande de sortir de la répétition de cet Autre et de tenter de retrouver le sens de la réalité au plus vite, avant d'être complètement dénaturé.

La forme cinématographique emboîte le pas à cette mise en garde en redevenant plus « réaliste ». Un plan long documente d'abord le trajet en moto suivi par Xiao Ji et Bin Bin jusqu'à la banque en faisant voir les éléments ternes, mais naturels, du décor et en faisant entendre les bruits parasites de moteurs et de ferrailles. La monotonie persiste dans le plan suivant alors que la tentative de vol s'effectue sans aucune emphase dramatique, visuelle ou sonore. Au lieu du sensationnalisme hollywoodien attendu, Bin Bin se voit désagréablement surpris par l'indifférence des banquiers et les railleries inappropriées du policier qui vient l'arrêter; un choc du réel vient de ce fait dissiper les illusions séductrices du rêve américain. Le rejet de l'individualisme propre à celui-ci en faveur d'un retour vers les fondements plus collectifs du communisme est ensuite expressément énoncé : significativement, Xiao Ji délaisse son bien matériel le plus précieux, en l'occurrence sa moto, pour grimper à bord d'un autobus bondé, tandis que Bin Bin se lie à la solitude du policier, partage précairement son vide, en rentrant un bref instant dans le même plan, et lui fait le don du fredonnement d'une chanson populaire chinoise.

*Plaisirs inconnus* est parsemé de scènes éloquentes comme celle-ci. Il y a par exemple celle où, dans une pièce sombre et exigüe, un ouvrier chinois s'affaire à déballer une bouteille d'alcool reçue en cadeau. À son grand émerveillement, le bouchon recèle un billet d'un dollar américain. Alors que le mirage de la richesse apparaît, que le rêve commence enfin à prendre forme, le bruit de fond d'une télévision agit en contrepoint

ironique en annonçant le suicide collectif des membres d'une secte. Il y a également cette autre « scène-collage » dans laquelle, au premier plan, une mère récompense d'une canette de Coca-Cola son fils qui a décidé à contrecœur de s'engager dans l'armée, à l'arrière-plan, une télévision rapporte la violation de l'espace aérien chinois par un avion américain et, en hors-champ, une usine de textile étatique explose. Fidèles à la représentation générale que le film fait des effets destructurants, voire dévastateurs induits par l'américanisation de la société chinoise, tels que la fermeture des entreprises d'État, l'augmentation du chômage dans les villes de l'intérieur, la perte des repères identitaires et du sens de la communauté, ou encore l'enlèvement de la jeunesse étourdie dans l'illégalité, ces parallèles évidents visent clairement à dénoncer la nouvelle fétichisation des États-Unis et du Capital s'installant rapidement chez les Chinois, autant à travers l'adhésion de plus en plus totale au modèle néolibéral, qu'à travers la célébration de la mentalité et de la culture populaire américaines.

La forte portée démonstrative de ces scènes est toutefois précisément ce qui neutralise leur véritable efficacité critique, car en souhaitant rendre intelligible, et par la même occasion révoltant, le passage dans une forme d'aliénation encore pire, le travail de Jia se fourvoie dans l'une des principales impasses de l'art critique soulevée par Rancière, soit que

l'art qui invite à voir les signes du Capital derrière les objets et les comportements quotidiens risque de s'inscrire lui-même dans la pérennité d'un monde où la transformation des choses en signes se redouble de l'excès même des signes interprétatifs qui fait s'évanouir toute résistance des choses.<sup>14</sup>

Cela ne veut pas dire que la mise en évidence de certaines injustices ou contradictions sociopolitiques est inopérante, mais plutôt que d'une manière souvent inconséquente, elle *reconduit* cela même à quoi elle tentait de résister, à savoir *l'inégalité et l'abrutissement occasionnés par l'autorité signifiante de la parole rhétorique*.

---

<sup>14</sup> J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 66.

## Les contresens de la logique pédagogique

Émanant de l'intention que le spectateur *comprenne*, d'une part, les nouveaux modes de la domination fondés sur l'implantation de l'idéologie capitaliste et le rejet des forces collectives du communisme et, d'autre part, qu'il devrait se sentir coupable de participer de manière volontairement aveugle au renforcement de ces modes, soit en se complaisant dans la consommation effrénée et le style de vie américain, soit en ayant des désirs de subversion, comme ceux des deux jeunes désabusés, qui sont finalement en parfait accord avec la loi capitaliste, les parallèles critiques articulés dans *Plaisirs inconnus* nous parlent de ce qui forme toujours le cœur problématique de l'art critique : la persistance de la logique pédagogique et de son art de la rhétorique.

Reprenant la philosophie scandaleuse de Jacotot, qui dénonce les principes paradoxalement inégalitaires et abrutissants de l'instruction publique, Rancière expose, dans *Le spectateur émancipé* (2008), qui fait suite au *Maître ignorant* (1987), comment ces mêmes principes se perpétuent dans la logique dominante de l'art critique. À la base, le pédagogue traditionnel se pose en détenteur d'un savoir qu'il aurait à transmettre à l'élève ignorant *et* en titulaire de la seule méthode capable de rendre compréhensible ce savoir. La croyance du pédagogue est qu'il rend plus intelligent et plus libre, parce qu'il donne magistralement des explications précises qui, en *brisant de telle manière, de la manière adéquate, le mutisme de la matière* enseignée, font comprendre ce qu'il y a à comprendre. C'est cependant l'effet inverse qui est doublement produit.

Premièrement, en supposant que l'élève ne sait pas ce qu'il ignore ni comment ordonner et fabriquer correctement un objet de savoir, mais que lui, le maître, *sait* ce qu'il y a à savoir et comment le savoir, que lui détient le « *savoir de l'ignorance*, la connaissance de la distance exacte qui sépare le savoir de l'ignorance »<sup>15</sup>, il se met dans une *position d'autorité* qui reconduit la hiérarchie des capacités intellectuelles et des places sociales. Le protocole de transmission du savoir impose effectivement que le maître soit toujours un pas en avant, qu'il recrée sans cesse la *distance* entre son savoir et l'ignorance de l'élève, entre sa capacité à faire savoir et l'incapacité de ce dernier à apprendre seul. Le système explicateur de l'instruction se fonde et se maintient autour de cette incapacité : « C'est l'explicateur qui a besoin de l'incapable et non l'inverse, c'est

---

<sup>15</sup> J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 15.

lui qui constitue l'incapable comme tel. Expliquer quelque chose à quelqu'un, c'est d'abord lui démontrer qu'il ne peut pas le comprendre par lui-même. »<sup>16</sup> D'où le principe non pas de liberté, mais d'inégalité de la pédagogie traditionnelle qui *sépare les hommes* en inférieurs/supérieurs.

Deuxièmement, en faisant de la matière muette un objet de savoir précis selon un processus précis, en faisant apprendre à l'élève ce qu'il *doit* apprendre selon les règles de la « bonne » méthode, le pédagogue se met dans une *position de rhétoricien* qui reconduit la *dévalorisation* de l'intelligence et l'absoluité du discours unique. La parole qui explique, qui *fait comprendre* avec exactitude et netteté ce qu'il y a à comprendre, freine effectivement, et malheureusement, l'élan intuitif de recherche, de libre découverte et de (re)création qui définit l'intelligence. Car « la vertu de notre intelligence est moins de savoir que de faire. "Savoir n'est rien, *faire* est tout." »<sup>17</sup> Elle ne se reconnaît pas d'abord dans l'accumulation de connaissances, mais dans l'exercice de sa capacité poétique (*poiétique*) à fabriquer, à créer, à produire du nouveau. Par conséquent, lorsque les lumières d'une raison rendent visible, évident, le savoir à une autre, qu'elles lui déterminent la signification exacte des choses, elles empêchent sa propre mise en action. Certes efficace et louable, la rhétorique n'en est pas moins un « art de raisonner qui s'efforce d'anéantir la raison sous son semblant »<sup>18</sup>, elle est un art de la parole qui amoindrit les facultés de l'intelligence autre en réfutant son aptitude à faire par elle-même. D'où le principe non pas d'éveillement, mais d'abrutissement de la pédagogie traditionnelle qui *entrave la libre aventure de la pensée*.

Les contresens de ces deux principes pédagogiques marquent traditionnellement et encore aujourd'hui, même si les discours et les dispositifs ont changé, la logique dominante de l'art critique. Tout comme l'élève, le spectateur est supposé ignorant, en manque d'un savoir, d'une émotion ou d'une énergie que l'artiste, lui, détient et aurait à lui transmettre. Celui-ci voit quelque chose, le ressent et le comprend de telle manière, en tire telle conséquence, et désire que le spectateur en fasse de même. La bonne chose à voir et à ressentir est ce que l'artiste, déjà un pas en avant, ayant l'autorité du premier regard et de la prise de parole (ou du geste de création), *fait voir et ressentir*. Bien sûr,

---

<sup>16</sup> J. Rancière, *Le maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987, p. 15.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 138-139.

souvent plus subtils qu'hier, les dispositifs critiques tentent désormais moins de passer directement un message que de susciter un état de conscience, un type de liaison aux autres ou au monde, un affect de révolte, une énergie combative, etc. Le problème est que ce raffinement présuppose toujours *l'identité de la cause et de l'effet*, du « Je vous montre, vous dis et vous positionne comme ceci et, en raison de ce chemin bien éclairé, vous percevrez, éprouverez, comprendrez et même agirez comme cela ». Toujours, le maître *croit savoir* comment, par son art de la rhétorique, abolir la distance entre l'ignorance du spectateur et le savoir ou l'émotion qui le fera penser et agir *de telle façon*.

Et c'est sans doute là que le travail de l'art critique se révèle le plus antinomique : sa logique du raisonnement impeccable reproduit, en essence, celle de la guerre et de l'autoritarisme qu'elle combat.

### **La guerre ou la raison épuisée**

Le *fait littéraire* de l'homme, soit sa capacité à composer des mots, des figures et des énoncés pour transmettre sa pensée et recevoir celle des autres, est, reprécisons-le, une puissance ambivalente. D'un côté, il lui permet de se confirmer dans sa nature d'être raisonnable, capable de fabriquer et de communiquer, de créer et de partager et, de ce fait, d'ouvrir la voie à de nouvelles possibilités de monde et d'action. De l'autre côté cependant, cette intelligence littéraire permet au désir d'autorité de détourner et de conduire les corps à son profit, il permet de créer des fictions politiques, des corps consentants, où la raison des uns se soumet à la volonté des autres, où les hommes deviennent des citoyens agissant en relative conformité avec l'ordre établi des choses. L'acte de parole, sa médiation, est ce qui permet de rendre une loi crédible et effective, d'en réaliser un corps qui assure une certaine marche des corps.

Rancière mentionne ainsi, à la suite de Jacotot, que la guerre est une fiction politique comme les autres, seulement que la raison n'y vaut plus rien :

La guerre, comme toute œuvre humaine, est d'abord *acte de parole*. Mais cette parole refuse ce halo d'idées rayonnantes du contre-traducteur qui suscite une autre intelligence et un autre discours. La *volonté* ne s'y emploie plus à deviner et à se faire deviner. Elle se donne pour but le silence de l'autre, l'absence de réplique, la chute des esprits dans l'agrégation matérielle du consentement. La volonté pervertie ne cesse

d'employer l'intelligence, mais sur la base d'une distraction fondamentale. Elle *habitué l'intelligence* à ne voir que ce qui concourt à la prépondérance, ce qui sert à annuler l'intelligence autre.<sup>19</sup>

Le régime martial ou tyrannique est avant tout un régime de l'abrutissement collectif où la « volonté pervertie » fait usage de son intelligence littéraire pour dévaloriser l'intelligence de ses propres concitoyens. En déployant différentes stratégies discursives et en faisant preuve d'éloquence, la volonté belliqueuse dirige le voir vers une chose unique, vers la chose qu'elle veut faire savoir et croire. Elle tente ainsi d'imposer un ordre spécifique de la raison, c'est-à-dire de machiner les corps sur un rythme de compréhension et de conduite catégorique, un rythme sourd qui rejette l'altérité située à l'extérieur (l'étranger) comme à l'intérieur (le dire et le faire divergents), qui dénigre cette faculté qui pourtant, comme le dit Benjamin, devrait être inaliénable, celle d'échanger des expériences – celui-ci note d'ailleurs qu'à la fin de la Première Guerre mondiale, les gens sont revenus « muets du champ de bataille, non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable »<sup>20</sup>. Décidément, la guerre se fonde sur le faire rhétorique d'une intention autoritaire d'atteindre un état de commune léthargie, un *croire ensemble* où l'on connaît plus, mais l'on fait moins, où le savoir est évident, mais l'action douteuse.

En pratique, celui qui croit savoir et qui fait scrupuleusement savoir n'active pas le faire des autres, il l'« actionne ». Car la rhétorique, qu'elle s'organise à travers un dispositif politique à intérêt partisan ou, et c'est la douloureuse absurdité de l'art critique, à travers un dispositif artistique à vocation pédagogique, loin d'être émancipatrice, est toujours « une parole en révolte contre la condition poétique de l'être parlant. Elle parle pour faire taire. *Tu ne parleras plus, tu ne penseras plus, tu feras ceci*, tel est son programme. Son efficacité est ordonnée à sa propre suspension. »<sup>21</sup> Peu importe qu'elle soit à tendance belliqueuse, comme dans le cas de la guerre, ou culpabilisante et révoltante, comme dans le cas de la critique, toujours, *la rhétorique distrait et épuise la raison de l'homme, pour que, par habitude, elle s'en remette aux clichés*.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 137-138.

<sup>20</sup> W. Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, [1936] 2000, p. 115-116.

<sup>21</sup> J. Rancière, *Le maître ignorant*, *op. cit.*, p. 142.

## L'habitude des clichés

Deleuze conçoit, suivant Bergson, que les clichés sont des schèmes du percevoir, du sentir et du donner sens que renferme et qui organisent abstraitement la réalité actuelle, qui nous la font reconnaître de telle façon, assimiler idéalement et supporter dans ce qu'elle peut avoir de trop horrible, de trop beau ou même de trop banal. Ils font en sorte que d'ordinaire,

nous ne percevons pas la chose ou l'image entière, nous en percevons toujours moins, nous ne percevons que ce que nous sommes intéressés à percevoir, ou plutôt ce que nous avons intérêt à percevoir, en raison de nos intérêts économiques, de nos croyances idéologiques, de nos exigences psychologiques.<sup>22</sup>

En bref, les clichés sont des *habitudes* perceptives et mentales qui maintiennent la circularité entre nos intérêts et notre reconnaissance du réel. C'est donc en les entretenant qu'une fiction entretient l'*allure des choses* de manière conforme, c'est en actualisant sans cesse l'uni-forme qui les supporte qu'elle préserve la croyance en « son réel » – ce qui constitue son objectif premier afin de reconduire ses évidences sensibles et les conduites qui y sont associées.

Le dispositif de la guerre est l'exacerbation de cette *pratique de la ressemblance qui produit de l'intolérance*, puisqu'à travers le faire séducteur d'une parole admirablement signifiante, il habitue l'intelligence du citoyen à ne voir que ce qui est même et à rejeter ce qui est autre, ce qui pense ou fait autrement. Pour faire de son discours une évidence, la volonté pervertie forme les sens à ne sentir que cette évidence, elle agence matériellement les mots et les images pour que les signes qui soient vus et lus concourent au renforcement de son partage du sensible, à savoir un partage des identités, des *ethos* politiques et culturels, qui détermine la « validité » de chacune d'entre elles et leur place respective, qui les hiérarchise. Et absurdement, malgré qu'ils soient le fruit d'une volonté de lutter contre cette intolérance, les dispositifs de l'art critique procèdent *essentiellement* de la même façon.

En effet, pour combattre les schèmes du percevoir et du penser en place, sont créées des formes différentes qui instaurent de nouveaux schèmes, supposément plus

---

<sup>22</sup> G. Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les édition de Minuit, 1985, p. 32.

adéquats; on combat les clichés par les clichés. En présupposant l'identité de la cause et de l'effet, l'artiste redispose les mots et les images de manière à produire une intensité émotionnelle ou un état de conscience qui ressemble à ce que lui croit valide. Ce n'est pas tant que l'on veuille mettre à la place de l'autre, transformer la passivité en activité ou pointer du doigt qui s'avère problématique, mais plutôt que le geste qui déshabitue le voir du spectateur le réhabitue en même temps à ne voir que ce qui est censé être misérable, scandaleux, culpabilisant ou encore humanisant. Jia fait par exemple voir la nouvelle emprise du capitalisme, mais en emprisonnant le regard du spectateur dans des parallèles évidents. Comme d'ordinaire, le rhétoricien prétend à l'élévation de la raison, sous l'appellation révélatrice de « prise » de conscience, pour justifier son abrutissement.

La logique de l'art critique reste en fin de compte sensiblement la même que celle de la guerre : pour faire penser ou faire faire de la bonne façon, on fait voir de la bonne manière. Qu'il s'agisse de faire croire en une chose ou en une autre, on forme toujours strictement les sens à ne sentir, à ne tolérer, que cette chose ou cette autre. C'est l'effet inconséquent de l'artiste pédagogue qui, aussitôt qu'il in-forme les choses, qu'il altère leur signification et ouvre la voie vers autre chose, les reforme et les resignifie rigoureusement, arrêtant du coup le possible déploiement de l'intelligence du spectateur, pourtant *toujours prête à traduire à sa manière les signes du monde* que l'œuvre lui propose. En restabilisant le corps du réel, en expliquant les signes mis en valeur, l'artiste substitue de nouveaux schèmes aux schèmes révoqués et, par le fait même, rassure le corps du spectateur qui n'a plus besoin de s'efforcer à voir et à raisonner.

Et ce problème des clichés, nous disent ceux qui se préoccupent de l'état actuel des choses, se situe principalement au niveau de l'image. Pas parce qu'il y en aurait trop, mais au contraire, parce qu'il y en a pas assez ou, plus précisément, qu'il n'y a pas assez d'*images à l'œuvre*.

### **Faire croire, visiblement; donner à voir, étrangement**

Rancière fait remarquer que le terme

image désigne deux choses différentes. Il y a la relation simple qui produit la ressemblance d'un original : non point nécessairement sa copie fidèle, mais simplement ce qui suffit à en tenir lieu. Et il y a le *jeu d'opérations*



qui produit ce que nous appelons de l'art : soit précisément une *altération de ressemblance*.<sup>23</sup>

La première modalité de l'image renvoie indubitablement à la reconduction des clichés, car selon de Certeau, tandis que la position traditionnelle consistait à faire croire comme réel ce qui n'était pas vu, comme si les apparences recouvraient la vérité de l'Être, aujourd'hui,

l'étrange collusion entre le *croire* et la question du réel demeure encore. Mais elle se joue désormais dans l'élément du *vu*, de l'*observé* ou du *montré*. Le "simulacre" contemporain, c'est en somme la localisation dernière du croire dans le voir, c'est le *vu* identifié à ce qui doit être *cru*.<sup>24</sup>

Il ajoute que

notre société est devenue une société *récitée*, en un triple sens : elle est définie à la fois par des *récits* (les fables de nos publicités et de nos informations), par leurs *citations* et par leur interminable *récitation*. Ces récits ont le double et étrange pouvoir de *muer le voir en un croire*, et de fabriquer du réel avec des semblants.<sup>25</sup>

Il indique par là que les fictions font maintenant croire en « leur réel » en faisant voir et revoir la même chose ou, autrement dit, en *désœuvrant le voir*. Sans conteste, celui-ci est rendu inactif, *inopérant*, par la reproduction tautologique de la réalité même, soit par la reproduction du semblant avec du semblant, par l'« interminable récitation » des mêmes types d'images qui appellent les mêmes clichés. L'objectif des fictions est visiblement que le voir se suffise à lui-même, dans le fonctionnement régulier de son système d'évidences, pour que le corps auquel il appartient maintienne le rythme de sa marche et n'aille pas ailleurs.

La seconde chose que peut être l'image découle plutôt du travail de l'art qui, dans son origine étymologique, consiste en l'ajustement (la racine *ar*) de relations nouvelles qui articulent (*artus*) autre chose. L'image est ici le fait d'un *travail de (dé)composition*

---

<sup>23</sup> J. Rancière, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 14-15.

<sup>24</sup> M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 272-273.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 271.

*qui complexifie ce qui paraît réel*, en introduisant de nouveaux objets, ou objets qui ne sont pas habituellement vus, ainsi que de nouvelles dispositions et intensités sensibles. *La véritable image de l'art montre autre chose et le montre autrement*. Elle consiste en une déformation de la ressemblance qui déroute et déplace le voir, qui brise ses schèmes habituels de reconnaissance et le désaccorde d'avec lui-même, en un mot, qui l'*œuvre*.

Didi-Huberman estime ainsi que la raison d'être du travail de l'art est de donner à voir de manière généreuse, c'est-à-dire plus que la normale :

L'acte de donner à voir n'est pas l'acte de donner des évidences sensibles à des paires d'yeux qui se saisissent unilatéralement du "don visuel" pour s'en satisfaire unilatéralement. Donner à voir, c'est toujours inquiéter le voir, dans son acte, dans son sujet.<sup>26</sup>

Donner à voir, c'est donc rendre le regard étranger à lui-même en dépassant la tranquillisante représentation tautologique de la réalité même, en montrant de l'inhabituel. Il s'agit, pour suivre Einstein puis Didi-Huberman, d'inventer un champ de formes nouveau, non au sens d'« une simple "formule esthétique du style" censée redire le réel ou la substance "sous une autre forme" », mais au sens plus vital d'« inventer un *champ de forces* capables de "créer du réel", de "déterminer une nouvelle réalité par une forme optique nouvelle" »<sup>27</sup>. L'acte de donner à voir repose en fait sur un paradoxe esthétique qui consiste à *s'éloigner sensiblement du réel pour le faire voir, à le déformer pour le créer*; on ne donne à voir que dans

l'incessante dialectique d'une *décomposition* féconde et d'une *production* qui ne trouve jamais son repos ni son aboutissement fixe, justement parce que sa force réside dans l'ouverture inquiète, dans la capacité d'insurrection perpétuelle et d'auto-décomposition de la forme.<sup>28</sup>

En définitive, donner à voir, c'est opérer le voir pour qu'il devienne opérant, c'est scissionner sa figure actuelle, entrecouper ses schèmes, pour le réanimer et le propulser sur de nouvelles lignes de vision.

---

<sup>26</sup> G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les éditions de Minuit, 1992, p. 51.

<sup>27</sup> G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 2000, p. 200-201.

<sup>28</sup> *Ibid.*

## L'image à opérer

Aux yeux d'Epstein, le cinématographe, qui désigne indistinctement une machine et un art, accomplit exemplairement cette déformation-opérationnalisation du voir, puisque par nature, il fait voir les choses autrement :

Que ce soit en pis ou en mieux, toujours le cinématographe, dans son enregistrement et sa reproduction d'un sujet, *transforme* celui-ci, le recrée en une personnalité seconde, dont l'aspect peut troubler la conscience au point de l'amener à se demander : Qui suis-je? Où est ma véritable identité? Et c'est une singulière atténuation à l'évidence d'exister, au "Je pense donc je suis", que d'y devoir ajouter : Mais je ne me pense pas ce que je suis.<sup>29</sup>

En reproduisant, le cinématographe ne redouble pas, il dédouble, il déforme et transforme les choses, il les « recrée en une personnalité seconde », étrangère. Et ce *fait* qui est celui de *s'écarter* de la reproduction de l'évidence du visible impulse la production de nouvelles *visions* :

Comme la pierre philosophale, le cinématographe détient le pouvoir d'universelles transmutations. Mais ce secret est extraordinairement simple : toute cette magie se réduit à la *capacité de faire varier* la dimension et l'orientation temporelles. La vraie gloire, la plus étonnante et peut-être dangereuse réussite des frères Lumière, ce n'est pas d'avoir permis le développement d'un "septième art" qui semble, d'ailleurs, abandonner pour le moment sa voie propre et se contenter d'être un succédané du théâtre, mais c'est d'avoir créé cette sorcellerie dont un peu se vantait déjà Josué et qui *libère notre vision du monde* de l'asservissement à l'unique rythme du temps extérieur, solaire et terrestre.<sup>30</sup>

En raison de sa disposition à manipuler le temps, le cinématographe, lorsqu'il suit sa « voie propre », sa voie véritable, altère le milieu sensible habituel et fait exister les choses autrement, selon des rythmes inédits. Attendu que « tous nos principes les plus évidents, toutes nos réalités les plus certaines ne possèdent d'évidence et de certitude que

---

<sup>29</sup> J. Epstein, *L'intelligence d'une machine*, Paris, Éditions Jacques Melot, 1946, p. 6.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 58.

relatives aux dimensions du système, dans, par et pour lequel ils ont été conçus »<sup>31</sup>, ce fait de faire ex-ister un sujet autrement, de le projeter hors de lui-même, sur de nouvelles dimensions sensibles, donc ce fait de lui donner à voir une image nouvelle, le disqualifie :

Déception, découragement, telle est l'impression ordinaire des débutantes, même jolies et douées de talent, lorsque, pour la première fois, elles voient et entendent leur propre fantôme à une projection. Elles découvrent, à leur image, des défauts qu'elles ne croient pas avoir réellement; elles se jugent trahies, lésées par l'objectif et le microphone; elles ne reconnaissent, ni n'acceptent, tels traits de leur visage, tels accents de leur voix; elles se sentent, chacune devant son double, comme en présence d'une sœur, jamais encore rencontrée, d'une *étrangère*. Le cinématographe ment, disent-elles.<sup>32</sup>

La véritable image cinématographique opère ainsi doublement le voir, elle « libère notre vision du monde » doublement. D'une part, en donnant à percevoir les choses telles que l'œil humain ne les percevait pas, en dévoilant une sensorialité jusque-là cachée, en la mettant en vigueur, elle *ouvre* le voir : « Le gros plan porte une autre atteinte à l'ordre familial des apparences. [...] Ce bouleversement dans la hiérarchie des choses s'aggrave par la reproduction cinématographique des mouvements à l'accélééré ou au ralenti »<sup>33</sup>, ce qui a pour effet de l'inquiéter : « Qui suis-je? Où est ma véritable identité? » L'identité du réel, sa « vérité » ne tient plus : « le cinématographe ment, disent-elles ». D'autre part, en jetant ce doute sur l'ordre familial du monde, sur son allure dominante et uniformisante, en *défigurant* les choses et en projetant *autre chose*, une « personnalité seconde » des choses, elle *élargit* le voir, elle le fait se projeter autrement et, comme les filmés de *Plaisir inconnus*, se découvrir de nouvelles *attitudes* : « Mais je ne me pense pas ce que je suis », qui revient à : « Dans la vision que j'ai, Je est un autre ». C'est là une partie de ce que Deleuze appelle la « puissance du faux », la puissance de créer du nouveau en faussant la forme du « vrai », la puissance de figurer d'autres devenir en défigurant la réalité configurée par le régime sensible dominant.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 6.

En résumé, en potentialisant le voir et aussi l'écoute, en mettant en action leur potentiel, la véritable image cinématographique dérègle les dimensions sensibles disposées par le système actuel et, du coup, redistribue le sensible en permettant d'*imaginer* d'autres allures au monde, en faisant de nous des visionnaires qui se voient virtuellement, de manière(s) possible(s), exister dans d'autres réalités. Cependant, si cette image opère doublement le voir, elle s'opère aussi doublement, en fonction de deux intelligences qui se contrarient bien souvent : celle de la machine et celle de l'artiste.

### **La contrariété d'un art doublement intelligent**

Pour Epstein, par son génie, « pour purement mécanique qu'il soit », à produire une perception inédite du monde, c'est-à-dire une perception qui lie inévitablement l'espace au temps et qui, par la re-production, relativise infiniment cet espace-temps, « le cinématographe apparaît comme un succédané, une annexe de l'organe où généralement on situe la faculté qui coordonne les perceptions, c'est-à-dire du cerveau, principal siège supposé de l'intelligence »<sup>34</sup>. Manifestement, le cinématographe, en raison de sa *capacité poétique* à faire varier les dimensions spatiales et temporelles, *produit un nouveau mode de perception* et, à travers ce faire, révèle une intelligence propre qui, de l'avis d'Epstein, « contient en germe le développement d'une philosophie s'éloignant assez des opinions courantes, pour qu'il convienne peut-être de l'appeler antiphilosophie »<sup>35</sup>.

Il est vrai de dire que par sa nature technique, le cinéma génère une perception singulière qui travaille le tissu sensible par lequel nous concevons le monde. En enregistrant les micromouvements de la vie et en permettant de les modeler, de les former avec des gros plans, des accélérés et des ralentis, l'intelligence de la machine sensibilise le monde et donne accès à une « vérité intérieure du sensible » : « Ce que l'œil mécanique voit et transcrit, nous dit Epstein, c'est une matière égale à l'esprit, une matière sensible immatérielle, faite d'ondes et de corpuscules. »<sup>36</sup> La technicité du regard cinématographique, en plus de nous montrer le corps des choses, leur « réalité », nous fait percevoir leurs mouvements intimes, leur être sensible. Elle engendre un effet supérieur à notre vision naturelle qui dédouble les choses et nous rend tangible ce qu'elles ont

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 44-45.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>36</sup> J. Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 9.

d'ineffable, ce qui résiste à la parole et à la signification. Grâce à cette *propriété photogénique qui exprime l'être des choses*, la machine cinématographique nous fait voir et vivre une « matière égale à l'esprit », elle nous fait ressentir de la pensée à l'état brut, de la pensée non encore pensée qui est étrangère à notre pensée habituelle. À la fin, la *forme produite par l'automatisme cinématographique* nous donne à éprouver et à penser les mouvements de la vie, purement, dans ce qu'ils ont d'invisible et de non exprimé.

Le cinéma apparaît par conséquent comme *un auteur de la vie même*, de la vérité du vivant, qui nous donne à voir les choses avant qu'elles ne soient communément qualifiées et figurées. Naturellement, il génère des *images* aux intensités sensibles inédites, des quasi-corps, qui délivrent et opèrent notre raison en réfutant tout corps donné au réel et en dérégulant tout ordre établi. Toutefois, le cinéaste-théoricien rêveur le constate malgré lui, en dépit de cette « sorcellerie » nouvelle qui « libère notre vision du monde », le cinéma tend toujours à n'« être qu'un succédané du théâtre », c'est-à-dire à fabriquer des histoires selon un ordre dramatique. Par l'influence de sa deuxième intelligence, celle de la main qui manipule la caméra et le montage, l'*art* cinématographique reste attaché à la fable aristotélicienne, justement pour être considéré comme un art.

Le problème étant, d'après Rancière, qu'« il n'y a pas d'art sans une forme spécifique de visibilité et de discursivité qui l'identifie comme tel. Pas d'art sans un certain partage du sensible qui le lie à une certaine forme de politique. »<sup>37</sup> Cela signifie, primordialement, que ce qui détermine une œuvre comme œuvre d'art n'est pas le fait qu'elle ait été fabriquée avec telle ou telle technique, mais plutôt que son mode de fabrication, à savoir *la logique qui sous-tend son travail d'ajustement de relations sensibles*, soit jugé comme l'exercice réglé d'un certain savoir-faire appartenant lui-même à une idée de l'art. Pour qu'une œuvre d'art devienne visible comme telle, il faut que le théoricien, le conservateur ou l'amateur assigne à son savoir-faire le statut de savoir-faire artiste, il faut qu'il constate que le *travail sensible* qui l'a produite appartient à une certaine *politique* propre à une pensée de l'art, c'est-à-dire que ce travail tend vers la production d'un *type d'expérience spécifique* dans sa manière de modeler et moduler la matière, d'arranger les espaces et les temps, de tracer des trajectoires, de distribuer la

---

<sup>37</sup> J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p.63.

parole et la présence et de (dés)organiser les modes du dire, du voir et du faire. La particularité du cinéma est que pour se faire art, pour se faire producteur d'images de l'art par l'entremise d'un travail sensible identifié comme tel, il doit sans cesse contredire sa propre essence qui, naturellement, réalise ce que s'acharne à faire les autres arts. Il se trouve ainsi pris entre deux régimes particuliers d'identification et de pensée de l'art.

Tout d'abord, par nature, l'intelligence de la machine cinématographique accomplit le travail propre à ce que Rancière nomme le « régime esthétique ». L'art est ici identifié à la production d'un état sensible particulier, « soustrait à ses connexions ordinaires »<sup>38</sup>, qui donne à sentir la vie pour elle-même, dans sa nudité in-signifiante. Il s'agit donc d'un sensible « habité par une puissance hétérogène, la puissance d'une pensée qui est elle-même devenue étrangère à elle-même : produit identique à du non-produit, savoir transformé en non-savoir, *logos* identique à un *pathos*, intention de l'inintentionnel, etc. »<sup>39</sup> La politique de ce régime, qui tend vers deux directions opposées, veut que le *faire* artistique s'emploie à *défaire* tout ordre, règle et hiérarchie dans l'intention de produire une forme qui, tout en affirmant son statut unique de pure forme artistique, se donnant à éprouver pour elle-même, s'identifie aux formes pures de la vie, à la formation d'une humanité spécifique. Fondamentalement, il y a une *identité des contraires* entre la pure activité de la création, libérée des règles et des modèles à suivre, et l'expressivité naturelle, pré-signifiante, de toute chose, entre « le pur pouvoir de l'idée et [le] radical impouvoir de la présence sensible et de l'écriture muette des choses »<sup>40</sup>. L'art du régime esthétique repose en somme sur tout un *travail actif de défiguration* qui donne à éprouver la *pure passivité d'une puissance expressive* inscrite à même les choses.

Ce qui se produit avec le cinéma est que, dans sa nature même, son dispositif machinique produit cet état sensible tout en contredisant son fait. La forme qu'il renvoie est bien celle du vivant, mais, étant intrinsèquement passif, il ne fait pas d'*activité* de défiguration : avec la machine cinématographique, la passivité renvoie la passivité. Et dû à cette absence d'un travail qui ajuste des relations sensibles, ses produits ne peuvent être identifiés à de l'art, on ne peut les jugés comme tel. Dans ces conditions, les cinéastes des

---

<sup>38</sup> J. Rancière, *Le partage du sensible*, op. cit., p. 31.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> J. Rancière, *La fable cinématographique*, op. cit., p. 15.

premiers temps ont rapidement pris en main la caméra pour effectuer un travail susceptible d'être considéré comme artistique; à la simple monstration de l'œil mécanique, qui faisait sentir les choses pour elles-mêmes, ils ont ajouté une narration classique, ils ont fait des histoires d'une manière reconnue, à savoir celle aristotélicienne.

Cette *manière de faire* des histoires visait à s'inscrire dans ce que Rancière nomme le « régime représentatif » dans lequel « c'est le fait du poème, la fabrication d'une intrigue agençant des actions représentant des hommes agissants, qui vient au premier plan, au détriment de l'être de l'image »<sup>41</sup>. Découlant de *La Poétique* d'Aristote, la politique du travail sensible de ce régime veut que le faire artistique fabrique une fable, un *muthos*, qui imite les actions des hommes en choisissant le genre qui s'accorde convenablement à leur nature, en privilégiant la narration à la description (ou la monstration) et en mettant de l'avant l'idéal de la parole en acte. Cela implique de suivre le principe de la *mimesis*, considérée non pas comme exigence de ressemblance, mais comme manière de faire fonctionner les ressemblances dans un rapport d'analogie globale des occupations politiques et sociales, c'est-à-dire avec un protocole de convenance et d'intelligibilité qui reconduit toute une vision hiérarchique de la communauté. À cette notion de *mimesis* se combine celle de *poiesis* qui isole et autonomise l'art en identifiant spécifiquement les manières de faire des arts au sein de l'ensemble des manières de faire. En bref, dans le régime représentatif, l'art, distinctement séparé des autres pratiques, figure le monde selon l'ordre établi.

Ainsi, alors que le dispositif machinique du cinéma génère naturellement une vision défigurée, qu'il renvoie l'expressivité de la simple présence passive des choses, la main qui le contrôle ramène l'imitation classique par laquelle le monde est refiguré tel qu'il convient. Cette contrariété fondamentale du cinéma est due à « l'indécidabilité qui est au cœur de sa nature artistique »<sup>42</sup>. Pour faire un art, l'intelligence de la main humaine doit, en allant à l'encontre de l'intelligence de la machine qui produit les formes d'un régime de l'art sans faire le travail nécessaire pour accéder à son statut, réinstaurer les formes d'un autre régime, de manière adéquatement artistique. La finalité artistique du cinéma contrarie donc sa nature technique, elle-même artistique sans conformément

---

<sup>41</sup> J. Rancière, *Le partage du sensible*, op. cit., p. 29.

<sup>42</sup> J. Rancière, *La fable cinématographique*, op. cit., p. 18.



l'être. Bien entendu, le cinéma ne se limite pas à raconter des histoires et plusieurs de ses œuvres tendent vers la défiguration du monde et l'atteinte d'un pur état sensible. Cela n'est cependant pas attribuable à ses propriétés techniques qui imposeraient leur loi d'elles-mêmes, comme pouvait en rêver Epstein et tous ceux qui voyaient en l'apparition de la nouvelle machine une révolution artistique, et parfois même sociopolitique, mais plutôt à de *nouvelles opérations sensibles* effectuées par l'artiste qui *veut bien faire un geste de plus*, et ce, avec ce que lui propose la machine.

### **La volonté d'art et son geste de plus**

En soutenant que c'est la politique, comprise comme logique émanant d'une pensée de l'art, du travail sensible effectué qui identifie le fait de l'art, Rancière renverse la thèse benjaminienne qui affirme « la déduction des propriétés esthétiques et politiques d'un art à partir de ses propriétés techniques »<sup>43</sup>. Selon lui, l'apparition de nouveaux dispositifs techniques ne détermine en rien un changement de paradigme artistique, la preuve étant que le cinéma est par nature attaché à deux régimes de l'art, techniquement, à celui esthétique et, artistiquement, à celui représentatif, ou encore que « les moyens propres de la machine analogique d'hier et de la machine numérique d'aujourd'hui se sont montrés également propres à filmer les épreuves amoureuses ou les danses de formes abstraites »<sup>44</sup>. De plus, la nouveauté technique n'apporte pas en soi une transformation de la politique, cette fois-ci entendue comme le partage du sensible qui configure l'allure du monde. Ce serait même le contraire qui serait plus susceptible de survenir. Par exemple, nous dit Rancière, ce n'est pas l'invention de l'appareil photographique et du cinématographe qui a donné visibilité aux masses ou à l'individu anonyme, mais c'est plutôt le fait que ce dernier fût d'abord reconnu comme sujet d'art qui a permis à son enregistrement mécanique d'être considéré comme de l'art, et donc à la photographie et au cinéma de ne pas être seulement considérés comme de simples techniques de reproduction et de diffusion. La vie des anonymes est devenue une chose de l'art bien avant, au moment de la révolution esthétique qui a d'abord eu lieu au sein de la littérature avec des auteurs comme Balzac, qui a donné à lire une société à travers ses

---

<sup>43</sup> J. Rancière, *Le partage du sensible*, op. cit., p. 46.

<sup>44</sup> J. Rancière, *La fable cinématographique*, op. cit., p. 18.

gestes quotidiens et ses objets anodins, Hugo, qui a fait de la pierre d'une cathédrale et de l'égout ses personnages principaux, et Flaubert, qui a décrit avec la même puissance de style la basse et la haute société.<sup>45</sup>

Ce que les appareils mécaniques ont fait par contre, c'est exacerber la présence de l'individu quelconque en rendant autrement, avec un regard nouveau, la richesse de son environnement. Si le cinéma travaille la politique, c'est moins dans les sujets et objets qu'il fait voir, puisque ceux-ci ont déjà obtenu visibilité ailleurs, que dans la manière de les faire voir, dans la vision qu'il en propose qui, elle, est nouvelle et recèle son propre pouvoir de transformation. Et cette vision est toujours double, elle est le fait de la machine, qui offre un nouveau mode de perception, et de l'artiste qui, émerveillé ou troublée par ce dernier – il y a nécessairement quelque chose, un choc, un plaisir, une curiosité, une aversion même, qui amène un individu à vouloir faire du cinéma *et* à créer de nouvelles formes –, *veut* faire un geste de plus et entreprend de travailler, de défigurer, la vue. *La machine cinématographique est essentiellement une possibilité visionnaire*, et pour qu'elle ne serve pas seulement à raconter les mêmes histoires que la littérature et le théâtre, l'artiste doit l'exploiter en usant de sa propre intelligence créatrice.

Comme le dénote assez pertinemment Comolli, l'unique perception cinématographique, bien que nouvelle, ne produit pas à elle seule une nouvelle vision des choses, car

pour voir, pour entendre, [et nous pouvons ajouter : pour donner à voir, pour donner à entendre], il y aurait à *désirer* au-delà du voir, au-delà de l'entendre : *en direction* d'une *réorganisation signifiante du monde*, d'un dépassement de cette cécité et de cette surdité dont le cinéma nous permet de découvrir qu'elles sont comme notre condition première, notre "donné", et dont il nous permet aussi de sortir.<sup>46</sup>

L'automatisme cinématographique détient le pouvoir d'altérer la perception des choses et de nous amener ailleurs, mais, le rappelle Rancière, « agir sans volonté ou sans réflexion ne produit pas un acte intellectuel. [...] La signification est œuvre de volonté. »<sup>47</sup> Pour

---

<sup>45</sup> J. Rancière, *Le partage du sensible*, op. cit., p.46 à 53.

<sup>46</sup> J.-L. Comolli, « L'oral et l'oracle, séparation du corps et de la voix », *Images documentaires*, 2006, n° 55/56 (1<sup>er</sup> trimestre), p. 13.

<sup>47</sup> J. Rancière, *Le maître ignorant*, op. cit., p.94-95.

que la *perception* singulière générée par le dispositif sensible de la machine cinématographique devienne *vision*, pour qu'elle se fasse image opérante qui scissionne le voir et élargit la signification possible du monde, il faut non pas un désir de signification, qui ne ferait que faire ressembler le monde qu'à d'autres évidences tout aussi désœuvrantes, mais un désir qu'il y ait réorganisation de la signification ou, autrement dit, un *désir de défiguration*, d'écartement, de mise en œuvre qui, lui-même, appelle un *geste de défiguration*.

Deleuze énonce en ce sens que

le nouvel automatisme ne vaut rien par lui-même s'il n'est pas au service d'une puissante volonté d'art, obscure, condensée, aspirant à se déployer par des mouvements involontaires qui ne le contraignent pas pour autant. Une *volonté d'art originale* [...] qui *affecte la matière intelligible* du cinéma lui-même.<sup>48</sup>

Une volonté d'art, c'est une *volonté fictionnelle* d'aller vers quelque chose d'autre, vers quelque chose qui n'existe pas encore, qui n'a pas de corps et de schèmes établis. C'est une volonté d'« arracher aux clichés une véritable image »<sup>49</sup> en entendant qu'« il n'y a pas d'autre vérité que la création de Nouveau »<sup>50</sup>, que la *formation intuitive* de jamais perçu et vu comme cela, avec cette puissance du regard. Cette nécessité *visionnaire* ne signifie pas qu'il faut rejeter le réalisme et basculer dans le chimérique, pour la bonne raison que, comme l'indique Einstein, « le véritable réalisme ne veut pas dire *imitation*, mais *création* d'objets »<sup>51</sup>. Bazin affirme sensiblement la même chose lorsqu'il dit qu'« il y a en art, au principe de tout réalisme, un *paradoxe esthétique* à résoudre. La reproduction fidèle de la réalité n'est pas de l'art »<sup>52</sup>.

La volonté d'art veut finalement donner à voir, et cela implique que le faire cinématographique artistique, qui est par nature représentatif, se défasse lui-même. Autrement dit, *la véritable image cinématographique est le fait de deux contradictions* : à la machine qui fait percevoir un vivant libre de signification, la main artistique ajoute,

---

<sup>48</sup> G. Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 347.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>51</sup> C. Einstein cité dans G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, op. cit., p. 219.

<sup>52</sup> A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, [1958-1962] 2011, p. 314.

dans un premier mouvement contrariant, une forme de ressemblance qui assure une vue intelligible des choses. Puis, à cette figure de reconnaissance, répond, dans un second mouvement contrariant, l'altération du geste artiste qui introduit des opérations sensibles inédites dans l'espoir de fausser la vérité actuellement donnée au réel et, par voie de conséquence, de projeter la pensée ailleurs.

Dans cet ordre d'idées, Deleuze estime, à la différence d'Epstein qui considère que c'est l'intelligence purement mécanique de la machine cinématographique qui engendre une antiphilosophie ou une nouvelle philosophie, que « le nouvel automatisme spirituel et les nouveaux automates psychologiques dépendent d'une *esthétique* avant de dépendre de la technologie ».<sup>53</sup> Ce ne sont pas les propriétés renversantes de nouvelles techniques ou technologies (le cinématographe, la vidéo, le numérique) qui œuvrent le voir et la philosophie, mais comment l'artiste, *avec* les nouvelles possibilités sensibles que celles-ci lui offrent, renouvelle un type d'opérations sensibles associé à une certaine politique du travail sensible (ce que signifie ici le terme d'« esthétique »). En ajoutant que « c'est l'image-temps qui appelle un *régime original des images et des signes*, avant que l'électronique ne le gâche ou, au contraire, ne le relance »<sup>54</sup>, Deleuze énonce deux choses. Tout d'abord, que ce type d'image est le fruit d'une idée de l'art et non d'un procédé technique. Dans les faits, ce ne sont pas l'apparition de caméras plus légères et la transformation des conditions de réalisation après la guerre qui ont créé l'image-temps. Ils ont plutôt participé à mettre de l'avant l'idée de l'art qui la porte, c'est-à-dire la formation d'une vie nouvelle et la résistance à signifier, qui était déjà là dès la naissance du cinéma, et même bien avant, mais qui se faisait de plus en plus prégnante en raison des atrocités commises. Ce sont les bouleversements sociopolitiques qui, dans le domaine cinématographique, ont fait devenir davantage présente la politique de l'art dont découle l'image-temps. Par suite, pour que cette dernière se régénère, il ne faut pas seulement de nouveaux moyens matériels, il faut que ceux-ci soient portés par un désir d'aller ailleurs. Deleuze dit là-dessus que si un nouveau type d'image apparaît, c'est qu'il y « avait des fonctions autonomes anticipatrices dans l'image-temps comme volonté d'art »<sup>55</sup>. Il donne comme exemple de processus d'anticipation d'un nouveau type d'image dans une pensée

---

<sup>53</sup> G. Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 349.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> *Ibid.* p. 348.

et un rêve de l'art qui le précèdent, et non pas dans l'apparition d'une nouvelle technologie, le cinéma de Bresson qui

n'a nul besoin de machines informatiques ou cybernétiques; pourtant, le "modèle" est un automate psychologique moderne, parce ce qu'il se définit par rapport à l'acte de parole, et non plus, comme autrefois, par l'action motrice (Bresson réfléchit constamment sur l'automatisme).<sup>56</sup>

Didi-Huberman dit justement, sur le fil de Deleuze, que pour « ouvrir le voir » et la pensée, l'artiste doit avant tout « prêter attention [...] aux processus anticipateurs de l'image », il doit réfléchir au « futur en puissance » que l'image, qu'un type d'image, *imagine dans ses opérations*, bien plus que dans sa technique qui fait simplement percevoir<sup>57</sup>.

Cela ne veut néanmoins pas dire que l'intelligence de la machine se soumet à celle de l'artiste, car en faisant naturellement percevoir les choses dans leur pure présence sensible, elle résiste à toute figuration et incite l'artiste à en faire autant. Elle propose essentiellement à la main artiste de *modeler* et *moduler* autrement la perception sensible que la main artistique a adéquatement formée, elle l'invite à libérer les potentialités visionnaires que son œil mécanique recèle. C'est la combinaison volontaire du faire de ces deux intelligences, technique et artiste, qui *constitue un médium nouveau*, propre à redimensionner le tissu sensible commun et à reconfigurer l'allure du monde. En définitive, si « l'homme est une volonté servie par une intelligence »<sup>58</sup>, le véritable cinéaste est une volonté d'art servie par deux intelligences défiguratives, celle de la machine, qui génère une perception singulière, et celle de la main artiste, qui travaille cette perception pour en faire une vision nouvelle.

### **Le nœud complexe du médium cinématographique : un exemple**

La séquence de *Plaisirs inconnus* observée ci-dessus, celle où deux « spectateurs » performent un échange en face d'une fenêtre-écran, illustre bien, d'une part, la contrariété inhérente au médium cinématographique et, d'autre part, la volonté de

---

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, op. cit., p. 220-221.

<sup>58</sup> J. Rancière, *Le maître ignorant*, op. cit., p. 88.

Jia de constituer un médium générateur d'images opérantes en se servant des deux intelligences à sa portée. L'élément-clé de la séquence est le fait que la vue de l'échange, notre vue, se défigure. En effet, au lieu de se présenter, ou devrions-nous dire se dissimuler, sous une forme habituelle, soit, dans le cas des « vues réalistes » produites par Jia, à travers des mouvements quasi inapparents, souvent très longs et fluides, sinon fixes, elle apparaît ici à travers la série de brusques panoramiques robotisés : à la perception fluide habituellement rendue par le simple enregistrement mécanique des choses se substitue une perception saccadée provoquée par la prise en main de la caméra par l'artiste.

Cette rupture de style provient sans doute d'abord du besoin de *montrer* que l'on utilise les moyens matériels d'un médium. Besoin qui est en réalité celui de démontrer deux choses : que cette utilisation d'un moyen matériel n'est que ça, que de la technique, et qu'elle est tout autre chose que la simple utilisation d'un moyen matériel, qu'elle est de l'art, ou de l'anti-technique. Le fait étant, en suivant toujours la conception ranciénienne de l'art, que « l'idée de la spécificité de la technique [d'un art] n'est consistante qu'au prix d'être assimilée à tout autre chose : l'idée de l'autonomie de l'art, de l'exception de l'art par rapport à la rationalité technique »<sup>59</sup>. Le médium cinématographique, et plus largement artistique, n'*existe* qu'en étant toujours à la fois l'ensemble des moyens matériels destinés à une fin technique et le geste qui détourne ces moyens pour en faire une fin en soi, pour en faire une chose de l'art qui nie ce rapport de moyen à fin qui est l'essence de la technique.

Dans ces conditions, si Jia fait apparaître qu'il utilise la caméra pour manipuler la matière, c'est qu'il désire montrer que son travail, en l'occurrence la création d'un document audiovisuel, n'est pas seulement le fait d'un artisan, nous pourrions dire d'un reporter, qui use des propriétés techniques de la machine cinématographique dans son ensemble (la grande immédiateté de l'enregistrement qui permet de retransmettre des « blocs de réalité », le montage qui permet de présenter l'essentiel, le support qui offre la possibilité de diffuser vastement et rapidement) pour exposer plus efficacement les impacts socioculturels de la croissance économique effrénée, mais qu'il est aussi un tout autre faire, soit celui de l'artiste qui transforme la matière visuelle et sonore et ajuste de

---

<sup>59</sup> J. Rancière, *Le destin des images*, op. cit., p. 84.

nouvelles relations sensibles pour créer une pure chose de l'art qui se donne à sentir pour elle-même, sans aucune visée d'efficacité productive; le propre de l'art étant de produire de la nouveauté sensible, ce qui n'améliore pas en soi l'efficacité d'un système socio-économique, technique ou même culturel.

Après avoir montré qu'il fait de l'art et mis en abyme la position de spectateur, Jia signale, dans la suite de la séquence, la nature double et la portée œuvrante de son travail fictionnel. De manière tangible, lorsque la présence de la fiction cinématographique commence à se faire insistante, soit lorsque *Pulp Fiction* s'insinue dans les paroles et les gestes des « spectateurs », la vue, apparemment dérangée, se détourne par le raccord à 180° et s'en va ailleurs, voguer dans une suite de travellings au sein de cette discothèque hallucinante où les rythmes sont décalés et les attitudes dérégées, où la réalité est faussée. Et ce qui affecte le voir et l'amène ailleurs, dans un état de déréalisation, est manifestement le *mode* de filmage, résultat du nécessaire rapport entre le faire de deux intelligences, entre la perception réalisée par un procédé technique et ce que l'artiste fait de celle-ci, la manière étonnante dont il la dispose. Les panoramiques qui saccadent l'échange, le raccord qui lie frénétiquement deux espaces-temps séparés et les travellings qui étirent le temps avant que leur montage ne le fende sont des actes perceptifs non naturels chez l'humain qui se matérialisent en raison de la capacité poétique de la machine cinématographique, mais la raison qui les rend déroutants est celle de l'artiste qui, en les introduisant, introduit un décalage sensible – qui risque d'introduire un trouble intelligible – par rapport à la réalité de son cinéma et à celle désœuvrée quotidiennement vécue par une partie de la jeunesse chinoise. Il y a un désir de défiguration qui guide la main artiste à disposer, en manipulant le regard mécanique, un regard étranger aux formes ordinaires de l'expérience sensible. Seuls, ni l'automatisme technique ni la virtuosité de l'artiste ne forment un médium propre à produire des images de l'art opérantes. Pour y arriver, ils doivent travailler ensemble, sous l'influence d'une volonté créatrice.

Néanmoins, l'image cinématographique n'atteint que rarement, voire jamais, un pur état sensible défiguré, libre de signification, et les mouvements de cette séquence révèlent également cette autre contrariété du médium cinématographique, celle qui le lie par nature à deux régimes de pensée des arts. D'une part, le cadrage qui coupe et

rapproche les corps, les panoramiques et le raccord qui apportent plus de vivacité, ainsi que les travellings flottants qui étirent le temps et suspendent passagèrement le regard sur les corps dansants ou s'affrontant (les gifles), font en sorte d'accroître l'effet sensible du spectacle, l'*opsis*. La manipulation des dimensions spatiales et temporelles met effectivement en relief le caractère sensible des choses, elle *attire l'attention* sur leur *manière d'être* dans l'espace et le temps, sur leur manière d'exister, réellement. Mais ces mêmes mouvements font simultanément constater l'autre part du cinéma : le cadrage plutôt serré, la précipitation des panoramiques et du raccord, la poursuite précise des travellings et les coupures du montage font assurément preuve d'une grande efficacité dramatique en accélérant le rythme, resserrant l'intrigue et concentrant le regard sur l'essentiel de l'action. Au dévoilement esthétique de l'être sensible des choses, qui trouble par son in-signifiante, s'ajoute une *manière de faire* qui restitue un sens commun représentatif et ses clichés, qui applique des modes du voir, du dire et du faire reconnus.

Forcément, les opérations cinématographiques présentent et représentent, et c'est alors *la sagesse de leur mise en opération* qui fait qu'au lieu de simplement imiter le vivant, elles le content, elles le fictionnent dans une nouvelle et vers de nouvelles visions.

### **La sagesse de la surface**

Nous avons pointé plus tôt que le problème central de l'art critique est qu'il reconduit essentiellement les clichés qu'il tente de combattre. Face à cette permutation abrutissante de schèmes du percevoir et du donner sens par des schèmes semblables, Rancière nous dit qu'il vaut peut-être mieux

inverser la perspective [et] imaginer non plus les formes d'un art adéquatement mis au service de fins politiques, mais des formes politiques réinventées à partir des multiples manières dont les arts du visible inventent des regards, disposent des corps dans des lieux et leur font transformer les espaces qu'ils parcourent.<sup>60</sup>

Il appelle « sagesse de la surface » ce contre-mouvement qui interrompt les procédés explicatifs désireux de faire connaître une situation de souffrance ou d'injustice pour, plus librement, faire percevoir les objets et les êtres, les couleurs et les bruits, les marches

---

<sup>60</sup> J. Rancière, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 136.



et les arrêts qui composent le monde dans lequel a cours cette situation. L'intention de la sagesse n'est pas d'empêcher le faire artistique de représenter l'ordre injuste des choses et de reproduire des histoires avec la vie qu'il a sous les yeux, il le fait de toute façon, mais plutôt qu'il le fasse tout en respectant l'intelligence du spectateur ou, plus précisément, sa *capacité poétique* à lire et re-produire de lui-même ses propres histoires.

Cette volonté respectueuse se manifeste dans un second jeu de formes où le cinéma de Jia parle de lui-même. Il s'agit d'un épisode de *Still Life*, film sur le disparaître et le devenir du territoire des Trois-Gorges et de ses habitants à l'heure de la construction du plus gros barrage hydraulique au monde, dans lequel une femme cherche son mari, qui l'a abandonnée il y a de ça deux ans, dans les hauteurs de la ville doublement millénaire de Fengjie, ville qui, en raison du relèvement imminent du niveau du fleuve Yangzi, nécessaire pour la mise en marche du barrage, est en train de se faire démolir et dépeupler. Le moment qui nous intéresse débute à l'intérieur d'un immeuble désaffecté, alors qu'un lent travelling vers l'avant s'approche du cadre évidé d'une fenêtre qui, avec ces bordures foncées et son centre blanchâtre, ressemble (encore) curieusement à un écran de cinéma. Le mouvement s'interrompt sur la femme, devenue spectatrice, qui s'arrête elle-même un instant pour regarder, à travers la fenêtre-écran, l'état d'évidement de Fengjie (figure 3).

Le geste artiste, qui se donne à reconnaître avec le travelling, le temps d'arrêt et la figure de l'écran, procède donc au *découpage suspensif* d'un regard divergent à l'intérieur du paysage configuré par le régime sensible dominant, soit celui politico-économique du « progrès peu importe le prix », qui se traduit ici par l'érection du barrage peu importe le déplacement de milliers de personnes et l'engloutissement d'une ville millénaire riche en histoires. Ce découpage suspend en effet, matériellement et symboliquement, l'expérience sensible habituelle, plutôt évidemment, dans ce qu'il fait voir, en l'occurrence la désolation de l'évidement et certains bâtiments supposément sans valeur, que l'on détruit sans retenue<sup>61</sup>, et plus singulièrement dans la manière dont il le fait voir : la lenteur du mouvement qui s'oppose à l'empressement de la marche économique, le temps d'arrêt en direction de ce qui est déjà ou sera bientôt passé qui

---

<sup>61</sup> Dans *La naissance du concept de patrimoine en Chine XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles* (2003), Liang précise en quoi les conceptions chinoises de l'éternité, de la continuité et du monument, divergentes de celles occidentales, font en sorte qu'il y a une déconsidération du patrimoine matériel en Chine.

contredit l'idéologie du « en avant seulement », le fait que le regard ne montre pas seulement des immeubles désaffectés, mais qu'il prenne une pause *devant* eux, qu'il les *cadre* pour les faire valoir.

Ce qui met le réel à l'épreuve n'est donc pas la révélation de mécanismes assujettissants ou la prise en pitié des habitants déplacés, c'est la *disposition* d'une forme sensible divergente qui donne les choses, l'espace et le temps à sentir autrement. À l'affirmation savante d'un voir, se substitue l'ouverture inquiétante du voir, à la volonté de justice attendue, se substitue une volonté de justesse qui, au lieu d'expliquer la souffrance, *ouvre un espace pour penser le monde où elle survient, et ce, en présentant une image justement indécise*, une image qui nous parle des faits courants, soit de la quête d'une femme et du démantèlement d'une ville, mais avec toute la sagesse des grands conteurs, c'est-à-dire en laissant un bout de chemin à faire, ou mieux, en ouvrant la voie à des lectures singulières : « L'art du conteur consiste pour moitié à savoir rapporter une histoire sans y mêler d'explication. [...] Le lecteur est laissé libre de s'expliquer la chose comme il l'entend, et le récit acquiert de la sorte une amplitude que n'a pas l'information. »<sup>62</sup> Ce n'est pas la conscience que le geste artiste tente de troubler, mais, avec moins de certitude, la perception sensible. Il désire uniquement que celle-ci aille « en direction d'une réorganisation signifiante du monde » et, tant pis ou tant mieux, le spectateur en fera et saura bien ce qu'il veut, car après tout, il est capable lui aussi.

### **Le braconnage de l'amateur**

Positionnée à l'intérieur d'un immeuble désaffecté, devant une fenêtre-écran ouverte sur l'extérieur, la femme qui regarde incarne cette réalité du spectateur-lecteur qui fait que regarder, « lire, c'est être ailleurs », non pas au sens merveilleux d'une échappatoire de l'esprit, mais à celui politique où le lecteur devient lui-même un « auteur romanesque [qui] se déterritorialise, oscillant dans un non-lieu *entre ce qu'il invente et ce qui l'altère* »<sup>63</sup>. En effet nomade, le lecteur voyage dans les lieux poétiques de l'autre, à travers des champs de mots, de sons et d'images dans lesquels il découvre des perceptions, des émotions, des paroles et des expériences qu'il braconne à sa guise et

---

<sup>62</sup> W. Benjamin, « Le conteur », dans *op. cit.*, p. 123.

<sup>63</sup> M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, *op. cit.*, p. 250.

recompose aux siennes, ce qui lui permet de « faire avancer » sa propre histoire. Pour de Certeau, « les récits, quotidiens ou littéraires, sont nos transports en commun, nos *metaphorai* »<sup>64</sup>, et celui qui les emprunte n'est jamais « *ici* ou *là*, l'un ou l'autre, mais ni l'un ni l'autre, à la fois dedans et dehors, perdant l'un et l'autre en les mêlant, associant des textes gisants dont il est l'éveilleur et l'hôte, mais jamais le propriétaire »<sup>65</sup>. Le lecteur est un libre usager des divers corpus textuels – dans les limites du système de distribution et d'accès – qui utilise les mots des autres pour se dire lui-même.

À l'instar de l'homme ordinaire, de ce lecteur du texte d'une société qui ne cesse de fabriquer du nouveau avec les produits rationnellement et bruyamment imposés par l'ordre économique dominant, qui ne cesse, par une ruse discrète, de mettre en œuvre mille *manières autres* de consommer, d'utiliser, de faire, de parcourir et d'échanger pour s'inventer un quotidien viable, un *espace* d'existence à l'intérieur des *lieux* communs strictement configurés par la raison technicienne, le lecteur d'un texte de l'art est un animal actif et intelligent, par surcroît indiscipliné, qui ne cesse d'effectuer des opérations signifiantes originales par lesquelles il glane et traduit subjectivement les éléments des terrains littéraires qu'il rencontre pour *se créer une énonciation propre*. L'activité liseuse n'est pas une consommation passive, mais une « production silencieuse » où le lecteur « insinue les ruses du plaisir et d'une réappropriation dans le texte de l'autre : il y braconne, il y est transporté, il s'y fait pluriel comme des bruits de corps. Ruse, métaphore, combinatoire, cette production est aussi une *"invention" de mémoire*. »<sup>66</sup>

À travers l'expérimentation *toujours active* de diverses formes de présence au monde, le lecteur découvre d'autres passages vers les sens par lesquels il crée et accumule des *savoirs hétérogènes* qui altèrent l'univocité de l'Histoire et l'homogénéité de la pensée Même. Autrement dit, lorsqu'il explore une matière sensible inédite qui ne lui appartient pas, celui qui lit « n'est pas moi comme une vérité, mais moi comme *l'incertitude du moi* »<sup>67</sup>, c'est-à-dire que le monde lui devient étrange, comme il devient étrange pour le lecteur voisin, mais par une autre étrangeté, et, s'inquiétant, se questionnant, se réfléchissant, il en tire une signification *singulière* qui le fait quelque peu

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 251-252.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. XLIX.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 251.

*devenir autre* par rapport à la loi qui a actuellement corps. Au bout du compte, la lecture est l'affirmation d'une intelligence, la multiplication du sens et la possibilité d'une reconfiguration de la pensée et de l'action, en une direction inconnue.

Rancière défend par conséquent à propos du cinéma, bien que cela soit vrai pour l'art en général, la *position de l'amateur* qui veut que les lieux cinématographiques se fassent espaces communs de jeu et de partage dans lesquels se croisent sans hiérarchie les savoirs théoriques plus généraux et les expériences perceptives et émotives plus personnelles, espaces communs d'énonciation où chacun est libre de parcourir « un itinéraire singulier qui ajoute au cinéma comme monde et à sa connaissance »<sup>68</sup>. Pour l'amateur, le cinéaste crée un monde, un espace-temps particulier de sensations et de paroles, qu'il investit et transforme à sa manière pour recréer le sien et se recréer, deux mondes nouveaux qui participent plus largement à la réinvention d'une histoire et d'un univers de pensée communs. En fait, la position de l'amateur est une politique de l'égalité qui considère que chaque spectateur, peu importe ses connaissances ou son statut social, détient la *capacité* de composer son propre poème à partir de ceux des films et d'y apprendre quelque chose, mais qui ne serait pas établi d'avance. Elle prône ainsi l'exemplarité romanesque qui se veut l'expression de cette supposition : « Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs. »<sup>69</sup>

### **L'exemplarité émancipatrice de l'artiste ignorant**

Selon Rancière, lecteur de Foucault, *l'émancipation* est une désidentification vis-à-vis du régime sensible de la domination, une invention de soi qui « vient fendre l'unité du donné et l'évidence du visible pour dessiner une nouvelle topographie du possible »<sup>70</sup>. Elle est un processus de subjectivation par laquelle *s'affirme une force créatrice originale* qui génère de nouvelles formes de vie. Serait alors politiquement exemplaire ce qui incite ou rend possible ce devenir autre.

Exprimant la vision traditionnelle, Bergson soutient que la stimulation à se détacher du statisme stérile de la morale sociale, soit de l'obéissance presque automatique à un système d'ordres impersonnels dictés par la société, provient d'un « ensemble

---

<sup>68</sup> J. Rancière, *Les écarts du cinéma*, op. cit., p. 14.

<sup>69</sup> J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 29.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 55.

d'appels lancés à la conscience de chacun de nous par des personnes qui *représentent* ce qu'il y eut de meilleur dans l'humanité »<sup>71</sup>. Le philosophe est persuadé que nous changeons de nature et atteignons une nouvelle morale, celle du respect de la vie et de l'aspiration au progrès de la raison, au moment où nous voyons ou repensons à des individus qui incarnent l'élévation de l'esprit, la marche en avant et l'amour envers l'humanité. Étant de grands hommes d'action comme Jésus ou Socrate, ces personnalités privilégiées, héroïques, sont des « exemples » à suivre qui, par leur seule présence ou souvenir, inspirent les autres et les mettent en mouvement à leur tour. Ils personnifient une émotion neuve et puissante qu'ils retransmettent comme un souffle de vie : « Si l'atmosphère d'émotion est là, si je l'ai respirée, si l'émotion me pénètre, j'agis *selon* elle, soulevé par elle. Non pas contraint ou nécessité, mais en vertu d'une inclination à laquelle je ne pourrais résister. »<sup>72</sup>

Cette vision correspond à l'idéal de la parole en acte, du drame fournissant un modèle pour l'action qui, nonobstant qu'il soit louable, guide encore l'art des histoires vers une hiérarchie des capacités intellectuelles et une logique de l'abrutissement. L'exemple agissant est de toute évidence inspirant, générateur d'impulsions à la transformation de soi et porteur d'un idéal pacifiste et égalitaire, mais il commande toujours, sous son apparence séductrice, une certaine forme de marche qui entrave la raison. En contrepartie, la révolution esthétique a introduit une nouvelle forme d'exemplarité qui renverse le procédé : « L'égalité n'est pas un but à atteindre, mais un point de départ, une *supposition* à maintenir en toute circonstance. »<sup>73</sup> On ne montre plus comment faire, mais on fait faire, on *émancipe effectivement* en mettant en œuvre la capacité de n'importe qui, la qualité des hommes jusqu'alors supposés sans qualité.

Dans *Littérature et exemplarité* (2007), plusieurs chercheurs montrent en quoi l'exemplarité moderne – exemplarité esthétique serait ici plus approprié<sup>74</sup> – n'est plus celle convenue de l'exemple qui symbolise des normes de vie et qui attire vers tel type d'action, mais celle *inexemplaire* de l'ordinaire, du banal de la vie d'autrui comme exemple parmi d'autres de vie possible et comme interrogation sur le monde. L'idée est

---

<sup>71</sup> H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, [1932] 2008, p. 85.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>73</sup> J. Rancière, *Le maître ignorant*, *op. cit.*, p. 229.

<sup>74</sup> Voir J. Rancière, *Le partage du sensible*, *op. cit.*, p. 26-45.

que la littérature romanesque « produit des exemples pragmatiquement inopérants mais cognitivement puissants, des exemples qui sont non des leçons mais plutôt des questions »<sup>75</sup>. Le concept qui trône désormais en maître est celui de *sérendipité*, c'est-à-dire que le récit est nativement inexemplaire, ouvert à la libre association du sens et aux interprétations multiples et fortuites. Il n'est plus porté par une finalité, mais porteur d'esquisses sensibles que le lecteur peut reconnaître et réemployer comme bon lui semble. Ainsi, le roman moderne a fait naître une « forme nouvelle d'exemplarité, associative, subjective, opaque et instable, qui n'est pas le déploiement de savoirs constitués, mais de "présavoirs" ou de savoirs littéraires » qui vont ou non être actualisés, et si oui, de façon inattendue<sup>76</sup>. L'exemplarité n'est plus sous l'autorité de l'auteur, elle est déléguée à la raison du lecteur.

En fait, l'artiste se fait ici ignorant, c'est-à-dire qu'il ne se pose plus en détenteur d'un savoir expert qu'il aurait à révéler ou d'émotions précises qu'il aurait à susciter, mais en *créateur et passeur d'idiomes nouveaux dont l'effet n'est pas anticipé*. Il suppose que le lecteur est, *par nature*, aussi intelligent que lui et conséquemment, au lieu d'en faire son élève en lui soulevant le voile des choses et en lui recommandant un modèle d'action et de pensée, il en fait son égal en lui *contant* la vie sans l'expliquer, sans la déplier (*ex-plicare*), l'invitant alors à *traduire* lui-même ce qu'il a sous les yeux. La seule vérité que connaît l'artiste ignorant, c'est que « l'égalité ne se donne ni ne se revendique, elle se pratique, elle se *vérifie* »<sup>77</sup>. Voilà pourquoi il *communique en poète* vers d'autres poètes, qu'il fait de son poème l'absence d'autres poèmes, d'aventures intellectuelles à la fois équivalentes et distinctes par lesquelles s'affirme une communauté d'égaux irréductiblement séparés les uns des autres.

En effet, la *matérialité sensible* de l'agencement littéraire d'un artiste ignorant, puisque sa potentialité sensible n'est pas dissipée par une explication assujettissante, est ce qui rapproche les hommes en les mettant en « communication d'efforts », en mettant en rapport de réciprocité leur égale capacité de traducteurs et de contre-traducteurs. C'est encore cet espace « tangible » de mots, d'images, de sons et de textures qui, par son indétermination, les maintient à distance, et donc insoumis, puisque chaque fois qu'il est

---

<sup>75</sup> E. Bouju et al. (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 20.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> J. Rancière, *Le maître ignorant*, op. cit., p. 227.

traduit, qu'il est approprié, c'est un acte d'intelligence singulier qui est posé. Chaque fois, un jeu imprévisible d'associations et de dissociations trace un chemin unique et affirme une liberté. Le travail fictionnel de l'artiste ignorant émancipe effectivement, parce qu'il respecte le libre faire raisonnant du spectateur, parce qu'il *favorise l'expression d'un autre braconnage* en parlant sagement de la parole muette *inscrite* sur les corps humains et matériels qui forment la vie commune, autant réelle qu'imaginaire.

### **Politique de la parole muette**

Autre concept récurrent dans la pensée de la contrariété de Rancière, la « parole muette » possède deux faces. D'un côté, elle est l'éloquence de ce qui était jusque-là resté inaudible ou invisible, elle est la voix des individus les plus humbles et des objets les plus familiers, le signe de leur histoire intime qui résonne vers ceux qui voudront bien en faire la lecture. Elle est, concrètement, *l'énonciation de la richesse sensible* contenue au sein des lieux d'une société. Le conteur se fait le chroniqueur de cette richesse, c'est-à-dire qu'il la recherche sans distinction, s'étonne devant elle, en puise la force, la traduit à sa manière, puis la *met en fiction*, la dispose avec ses mots et ses images, avec sa puissance de vision, dans l'intention de la *mettre en valeur*, de la *donner* à sentir et à retraduire. En faisant de la sorte parler et circuler des fragments de beauté, d'expérience et d'histoire habituellement occultés, il donne accès à une multiplicité de présences au monde actuelles et passées, et donc à une multiplicité de possibles pour la mémoire et la réinvention de soi. Mais de l'autre côté, la parole muette est précisément ce qui ne parle pas. Elle est le mutisme obstiné des corps, leur *altérité increvable* qui refuse de signifier et qui, en conséquence, interrompt le flux médiatique et la circulation des échanges. Le conteur accepte alors de rester ignorant et de se faire le simple *passeur* de bruits et d'intensités étranges. De la matière anonyme, il offre la présence nue d'une image qui ne cesse de soustraire son propre sens.

Richesse et nudité, intimité et sublimité, réciprocité et fêlure, sont les deux faces de la parole que le conteur ignorant éprouve et retransmet. Pour Benjamin, « le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été apportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son

histoire. »<sup>78</sup> Mais il décharge cette expérience de toute démonstration et explication, il « ne vise pas à enchaîner rigoureusement les événements les uns aux autres, mais à les insérer dans le cours insondable du monde ».<sup>79</sup> Il fait la chronique d'une histoire commune, des manières d'habiter l'espace d'une communauté, actuelle ou à venir, tout en conservant la libre apparence des choses qui suspend par son étrangeté les connexions ordinaires du percevoir et du penser. Sa parole déploie la sensorialité d'un monde commun pour mieux la dérober, elle *rend ce monde à la fois lisible et incertain*.

Rancière considère que c'est sur cette « ligne d'indiscernabilité entre la force de lisibilité du sens et la force d'étrangeté du non-sens » que l'art critique trouve son point d'équilibre<sup>80</sup>. Les fondements de la véritable émancipation, nous dit-il, sont *la liberté et l'égalité du sentir*, et ceux-ci s'atteignent dans la *justesse du rapport* entre l'art qui tend vers la vie, qui révoque son statut d'art en se connectant indistinctement aux autres sphères de l'expérience sensible pour provoquer l'intelligibilité politique, et l'art qui ne se fait qu'art, qui refuse toute conversion politique pour préserver son hétérogénéité sensible dissonante et dissidente par laquelle les *formes* du pouvoir se retrouvent neutralisées. Le conteur emprunte justement cette « troisième voie d'une micropolitique de l'art » à l'intersection des deux grandes politiques du régime esthétique, soit la figuration d'une vie nouvelle et la défiguration du discours, en s'appropriant la richesse sensible des choses pour la redistribuer, mais dans un *langage étranger à lui-même* qui entrave les schèmes de reconnaissance habituels et déchire l'évidence du visible.

Sage ignorant, il sait que

les arts ne prêtent jamais aux entreprises de la domination ou de l'émancipation que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit, tout simplement, ce qu'ils ont de communs avec elles : des positions et des mouvements de corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible. Et l'autonomie dont ils peuvent jouir ou la subversion qu'ils peuvent s'attribuer reposent sur la même base.<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> W. Benjamin, « Le conteur », dans *op. cit.*, p. 121.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>80</sup> J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>81</sup> J. Rancière, *Le partage du sensible*, *op. cit.*, p. 25.



Dès lors, son art ne se veut pas politique par le caractère sublime de ses expérimentations ni par les messages qu'il retransmet sur des situations problématiques ou injustes, mais par ce qu'il fait *entre*, par les gestes inédits qu'il pose pour *écarter* les modes du percevoir et du sentir normalement associés à ces situations. Si des armes dérivent de son art, c'est parce qu'il fracture et multiplie notre vision des choses en ajustant de nouvelles relations sensibles entre les mots et les images, la parole et l'écriture, ce que nous voyons et ce que nous disons, en disposant diversement les corps dans l'espace et en leur faisant tracer des trajectoires inconnues, en modifiant les vitesses de déplacement, en variant les textures sonores et en nuancant les teintes d'une couleur trop même.

C'est parce qu'elles proposent des rapports autres au temps et à l'espace, à l'ici et à l'ailleurs, au alors et au maintenant, au dedans et au dehors que les formes produites par l'artiste ignorant incarnent des existences virtuelles, des germes de devenir autre. Et rien de plus, puisqu'il sait que « l'efficacité politique des formes de l'art, c'est à la politique de la construire dans ses propres scénarios »<sup>82</sup>. Par conséquent, les formes de regard et d'écoute qu'il crée *nous parlent* des injustices et de la beauté du monde, avec le vouloir de susciter un intérêt sensible, un affect, mais dont le destinataire et l'effet se veulent indéterminés. Il n'y a que le *désir d'engendrer un désir de voir* les choses de plus près, une curiosité nouvelle chez n'importe lequel des spectateurs qui, peut-être, s'il le veut, en fera quelque chose d'autre en se faisant acteur politique.

Pour l'homme ordinaire du cinéma, pour l'amateur d'art, l'art n'est que ça et tout ça, que ces *affects indécis* tout comme des *éveilleurs de capacités cachées* :

Ce n'est donc pas tout à fait une marchandise (une sorte de marchandise sexuelle) ni absolument un pôle de projection que je trouve au cinéma : des affects (et à peine des sentiments, des motions de sentiments liées à des actions impossibles) sans destinations, c'est-à-dire sans monde (il n'y a pas de monde préalable à cette couleur des affects), jouent ici sur une scène : ils la jouent donc aussi par une alliance inscindable comme *l'intérieur visible d'une espèce*. S'il s'agit du spectacle de *l'homme visible* – mais celui-ci n'est pas une organisation de jouissance particulière, c'est *un être simplement plus inconnu* –, il faudrait donc seulement y comprendre que les affects sont un monde, c'est-à-dire des possibilités d'action ailleurs et, aussitôt, un destin inéluctable.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> J. Rancière, *Les écarts du cinéma*, op. cit., p. 21.

<sup>83</sup> J.-L. Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, [1980] 1997, p. 13.

Quand le cinéaste se fait conteur ignorant, il consent à ce que l'écran ne soit qu'une *surface*, mais une surface comme une nouvelle forme de partage du sensible<sup>84</sup>, sur laquelle le spectateur peut trouver les matériaux susceptibles de contribuer à la reconfiguration de son savoir, de sa pensée et, ultimement, de son monde vécu. Car le vivant s'y donne en spectacle, à travers l'œil de la machine, cependant en tant que son propre inconnu, en raison du geste artiste qui déplace le regard en jouant avec les mots et les intensités. Et cet écartement qui fend la réalité actuelle *de l'intérieur* est ce qui résume le travail fictionnel de l'artiste ignorant : contrairement à celui de la critique traditionnelle, il ne se fait pas utopique, mais hétérotopique.

### **La fertilité de l'hétérotopie**

Les « hétérotopies » sont des situations polémiques définies en deux temps par Foucault. D'abord, dans *Les mots et les choses*, elles sont ce qui « inquiète » la pensée en récusant secrètement l'ordre établi du langage, elles sont ce qui déroute le sens commun, « parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la "syntaxe" [...] qui fait "tenir ensemble" les mots et les choses »<sup>85</sup>. Dans *Les hétérotopies*, leur définition s'élargit à tous « ces espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons »<sup>86</sup>. Pouvant juxtaposer plusieurs espaces et temporalités contradictoires ou incompatibles, elles sont, par exemple, des cimetières, des jardins, des musées, des navires, des maisons closes et des cinémas. Contrairement aux utopies qui se conçoivent en tant que lieux chimériques, s'épanouissant dans un ailleurs merveilleux et lisse, les hétérotopies sont des « contre-espaces, des utopies situées, des lieux réels hors de tous les lieux »<sup>87</sup>. En somme, elles constituent des *zones d'indétermination au sein même* de la configuration matérielle et symbolique de l'espace-temps du vivre ensemble, des modes d'expérience et des possibilités énonciatives.

Bien entendu, les utopies dessinent elles aussi de nouvelles topographies du commun. Rancière rappelle toutefois qu'elles sont porteuses de deux significations

---

<sup>84</sup> J. Rancière, *Le partage du sensible*, op. cit., p. 19.

<sup>85</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 9.

<sup>86</sup> M. Foucault, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Lignes, [1966] 2009, p. 25.

<sup>87</sup> *Ibid.*

contradictoires quant à la reconfiguration du sensible. D'un côté, l'utopie est un « non-lieu », un point extrême de « révocation des évidences sensibles dans lesquelles s'enracine la normalité de la domination »<sup>88</sup>. Mais de l'autre, elle est « la configuration d'un bon lieu [...] qui supprime cette contestation sur les rapports des mots et des choses qui fait le cœur de la politique »<sup>89</sup>. Ainsi, alors même qu'elle tente de faire s'émanciper, de faire se désincorporer d'un ordre sensible établi, la fiction utopique se contredit et neutralise la possibilité du processus de subjectivation en voulant incorporer dans un état précis des choses tous les membres de son nouveau lieu. Elle n'est qu'un déplacement de la domination vers une nouvelle forme d'identification normalisatrice qui dicte encore des schèmes du sentir, du penser et du faire. Le travail qui la souhaite ne fait qu'invalider la ressemblance pour mieux la recréer par des procédés semblables, tout aussi désœuvrants.

Avec la fiction hétérotopique, la résistance ne passe plus par un improbable dehors, par une pensée Autre qui révoque totalement la pensée du Même en idéalisant un nouveau lieu consensuel, mais par l'introduction d'une pensée autre, désaccordée, soit de cette « pensée elle-même devenue étrangère à elle-même » qui, étrangère parmi les siennes, dérange, questionne et remet en cause, en un mot, *travaille*, la distribution actuelle des dicibles, des capacités, des rôles, des histoires et des territoires. À la métamorphose prétendue par l'utopie, l'hétérotopie propose l'altération des évidences par la création de *blocs sensibles hétérogènes* dans le tissu commun. En redisposant sagement les mots et les images, elle produit des quasi-corps inédits et indécis, riches d'inquiétude, qui suscitent des micro-événements sensibles, des affects nouveaux, susceptibles d'œuvrer le voir du spectateur, de le rendre à son tour étranger à lui-même et à son monde, de briser l'ajustement de son corps au corps symbolique, et, par le faire de cette nouvelle posture, de réaménager l'allure des choses.

Opposé aux stratégies révolutionnaires de la critique militante, le travail fictionnel hétérotopique en est un de tactiques, de « mouvements autres utilisant les éléments du terrain »<sup>90</sup> sensiblement configuré par le régime sensible dominant, qui détourne l'ordre contraignant de la langue pour ouvrir, au cœur du même, des *espaces de jeu* à l'intention

---

<sup>88</sup> J. Rancière, *Le partage du sensible*, op. cit., p. 64-65.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 57.

du plaisir critique de l'amateur, de son faire traducteur et créateur capable de l'amener et d'amener le monde ailleurs. Il en est aussi un de réflexion qui questionne la pratique artistique en elle-même, puisque tel un étranger dans sa propre langue, il ne cesse de défigurer sa propre représentation.

En entraînant les spectateurs de *Pulp Fiction* dans une discothèque, qui dans toute société incarne un espace à l'écart où la temporalité et les comportements ne sont plus les mêmes, où la notion du temps se dissipe, les têtes ivres ne réfléchissent plus toujours sensément et les corps dansants énoncent de nouvelles règles du mouvement, ou encore en plaçant cette autre femme-spectatrice à l'intérieur d'un immeuble désaffecté, d'un espace quelconque insignifiant, Jia témoigne de sa volonté de faire de son cinéma l'un de ces espaces hétérotopiques où l'on est et connaît autrement. Et en effet, les images qu'il agence expriment la richesse du commun autant que sa résistance à la signification, elles donnent à lire un monde, mais dans l'incertitude de sa propre existence. Devant elles, *devant ces empreintes fertiles et ce trouble de la vue opérant*, le chercheur découvre une connaissance métisse et la mémoire se découvre comme possible.

## Chapitre 2. Les entre-formes de Jia ou l'intérêt esth-éthique de l'image

### La connaissance métisse 1 : s'entre-écarter ou de l'intérêt pour l'autre

Choisir d'étudier l'œuvre d'un artiste chinois ne doit pas découler du simple désir de l'Autre, au risque de sombrer dans les clichés propres à ce que Saïd nomme l'« Orientalisme »<sup>91</sup>. Cela ne doit pas non plus être simplement pour s'affirmer face à l'Autre, au risque de perpétuer des clivages identitaires stériles, dans lesquels les positions et la pensée sont figées. Encore, cela ne doit pas être pour se faire Autre, au risque de recréer de nouvelles habitudes, tout aussi infécondes et conductrices d'intolérance. Si nous tournons notre regard vers l'étranger, c'est plutôt pour y découvrir d'autres modes de regard susceptibles d'*altérer* notre manière de voir et de concevoir les choses. Jullien, philosophe sinologue, dit en ce sens que

l'intérêt – l'utilité – de passer par ce dehors de la pensée chinoise, n'est pas tant de se re-payser que de revenir sur les partis pris à partir desquels s'est développé notre pensée, en Europe – partis pris enfouis, non explicités, que la pensée européenne véhicule comme une "évidence", tant elle les a assimilés, et sur lesquels elle a prospéré. Passer par la Chine, c'est tenter d'élaborer une prise oblique, stratégique, prenant la pensée européenne à revers, sur notre *impensé*. J'appelle "impensé" ce *à partir de quoi* nous pensons et que, par là-même, nous ne pensons pas.<sup>92</sup>

Un détour par la Chine a donc pour motivation de déranger les schèmes *incorporés* de notre pensée occidentale, de perturber ce qui fonde naturellement notre corpus philosophique et scientifique. Jullien considère que pour qu'elle soit productive, notre approche de l'autre ne doit pas se faire selon le principe de la *différence* entre les cultures, où l'on identifie les caractéristiques de chacune pour ensuite les comparer et de ce fait mieux les définir et les restabiliser, mais selon le principe de l'*écart*, où l'on se distancie de soi, où l'on se « déculturelise » à partir d'une exploration de l'autre, tout en restant à distance de celui-ci, de la « reculturalisation ». L'écart, au lieu de distinguer ou d'assimiler, ouvre un espace de réflexivité où l'un rencontre l'autre dans la tension, c'est-à-dire où l'un entre en contact *avec* et *contre* ce qui est autre dans l'intention de procéder

---

<sup>91</sup> E. Saïd, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, [1978] 2005.

<sup>92</sup> F. Jullien, « L'écart et l'entre ou comment penser l'altérité », *FMSH-WP*, 2012, n° 3, p. 5.

à ce que Deleuze et Guattari nomment une « synthèse disjonctive »<sup>93</sup>, ou de composer ce que Laplantine et Nouss nomment une « intersubjectivité métisse »<sup>94</sup>. Dans les deux cas, il s'agit de faire communiquer *entre* elles des lignes de pensée qui sont, en même temps, semblables et divergentes, de les faire s'entre-inquiéter en croisant leur voie(x). Mais loin du syncrétisme, ces modes de rencontre dans et par l'écart ne visent pas à produire une homogénéisation de la vision/conception du monde, en dissolvant et réunissant les éléments contradictoires d'un *je* et d'un *tu*, mais une hétérogénéisation et une mise en question des formes de regard et de leur philosophie subséquente, en réintroduisant *la fécondité heuristique de l'instabilité nomade* par lequel plusieurs *je* se font *il(s)* en se *dis-joignant*, en se *mé-tissant*. Car « penser, c'est ne pas être soi ou pas seulement soi-même, c'est n'être plus ce que nous étions et n'être pas encore ce que nous serons peut-être, c'est s'éloigner de soi »<sup>95</sup>. L'approche dite métisse se déploie finalement, ou plutôt dès le départ, selon la volonté d'ouvrir un espace d'intéressement, un « être-entre » (*inter-esse*)<sup>96</sup> propice à la mise en action (*-ment*) de la pensée. Celui qui la privilégie recherche les possibilités hétérotopiques, c'est-à-dire le contact avec des *impressions* autres, dans le but de *mé-connaître* le commun, de connaître par mal aux perceptions établies ce qui fonde sa réalité, et aussi ce qu'il partage de « réel » avec de lointains semblables.

Ainsi, ce qui nous intéresse dans le cinéma de Jia est la manière dont la puissance de son regard inquiète et propulse notre vision, la manière dont l'expérience esthétique qu'il propose altère notre milieu sensible tout en nous faisant découvrir d'autres forces du vivant. Les agencements matériels qu'il produit nous informent effectivement sur le(s) commun(s) en in-formant l'approche cognitive que nous préconisons communément. En fait révélatrices du pouvoir critique que détient le cinéma, ou du moins un certain type de cinéma, la singulière médiation audiovisuelle effectuée par Jia s'avère politiquement puissante, porteuse de paix dirons-nous, parce qu'elle se fait l'amorce d'un processus de connaissance autre, davantage respectueux de la multiplicité mouvante du réel et de la complexité des choses, qui invite à re-connaître toute la richesse de ce qui est et même pourrait être.

<sup>93</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les éditions de Minuit, 1972.

<sup>94</sup> F. Laplantine et A. Nouss, *Métissage. De Arcimboldo à Zombi*, Paris, Téraèdre, 2001.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>96</sup> É. Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, 2003, n°1, p. 11.

## **Bribes de perception**

Rugissements de lion et musique lyrique sur fond d'écran noir. La bête apparaît, figée dans la forme glorieuse d'une statue de bronze qui trône sur les gravats d'un chantier. Un préposé s'emploie à faire reluire cette richesse. Nous sommes devant la Bank of Communications. Le point de vue s'inverse; un ouvrier et des voitures défilent : « A film by Jia Zhang-ke ». Écran noir : « I Wish I Knew ». Des bruits de vague, toujours accompagnés par la musique lyrique, nous transportent alors sur un traversier. Des bateaux de marchandises et des installations portuaires se profilent à travers une vision tangeuse, fragmentée par un grillage (figure 4). Des voix multiples s'entremêlent en hors champ. Bientôt, ce sont des corps muets d'anonymes qui forment le cadre ou des cadres qui se forment sur ces corps (figures 5 à 7). Leur succèdent le plan d'ensemble d'une mégalopole portuaire et l'apparition en plan rapproché du corps d'une femme. Nous reconnaissons, si nous sommes familiers des films de Jia, ou sinon reconnâitrons au fil de ce film, le corps de l'actrice Zhao Tao. Au moment où elle entame une promenade, « Shanghai 2009 » s'inscrit à l'écran. Nous la voyons faire quelques pas au milieu des débris d'un chantier, ce qui constitue la première occurrence d'un motif récurrent dans cette œuvre, mais la énième du même motif dans l'ensemble de l'œuvre de Jia. Le décor change ensuite, alors que la vue, momentanément brouillée, s'éclaircit sur l'espace évidé d'un immeuble en déconstruction et que le nom de Chen Danqing, un peintre naturaliste préoccupé par la situation tibétaine, se dévoile au bas de l'écran. L'homme, assis sur un fauteuil sorti de nulle part, entame le récit de son enfance, ère de soupçons et de tensions entre révolutionnaires, communistes non militants et capitalistes. Le regard qui observe sa parole réajuste à quelques reprises son cadre (figures 8 à 11), comme il ne cessera de le faire à l'égard des seize témoignages suivants, tous performés par des individus, la plupart des artistes, n'ayant pas nécessairement joué un rôle majeur dans l'Histoire de Shanghai, mais ayant éprouvé les contrecoups de son évolution politico-économique. C'est ainsi en ne sachant ou ne voulant, dans l'intérêt du savoir, adopter une perspective nette et définitive que se déroulera un documentaire historique à propos d'une grande cité. Ou est-ce plutôt une fiction critique tissée avec de petites fabulations?

## Une « esth-éthique » pour se problématiser

De ces images initiales d'*I Wish I Knew*, l'anthropologue Laplantine dirait qu'il s'agit d'une leçon de cinéma pour notre époque du tout voir, tout savoir et tout dire où les sensations se trouvent anesthésiées et la réflexion dévalorisée<sup>97</sup>. En effet, face à la fiction de la communication parfaite, souvent guidée par une logique marchande (les images se vendent en fonction de leur capacité à éclairer), face aux rugissements visuels et sonores des réseaux d'information qui abrutissent en prétendant couvrir la totalité de l'actualité du monde en temps réel, autrement dit qui amènent à croire unanimement en un réel unique en affirmant que leurs images incarnent une vision consistante et complète des choses, donc face à une fiction présomptueuse, les images de Jia ont valeur de méconnaissance. D'une part, parce qu'elles *documentent* des aspects de l'histoire chinoise escamotés par le discours officiel en *donnant la parole et l'image* à ceux qui l'habitent et en sont habités. D'autre part, parce que le travail dont elles sont issues, du fait qu'il *développe une éthique du regard et de l'écoute*, met notre perception du réel à l'épreuve.

Il convient d'abord de préciser que la conception d'un travail artistique éthique que nous adoptons ici se rapproche de ce que Laplantine nomme l'« esth-éthique », c'est-à-dire « non pas l'esthétique à partir de l'éthique, qui ne peut qu'aboutir à la moralisation de la création artistique, mais l'inverse : "la naissance de l'éthique à partir de l'esthétique" ainsi que l'écrit Romain Gary (1978) »<sup>98</sup>. Il ne s'agit donc pas de déterminer des normes de la création ou un but qu'elle aurait à atteindre, une vérité qu'elle aurait à prouver, mais d'observer en quoi une esthétique, compris au sens de travail de/par la forme, introduit un nouveau régime d'intensité sensible qui, à son tour, induit de nouvelles *manières* de se comporter dans l'acte de connaissance, plus respectueuses des êtres et des choses. Dans l'acception foucauldienne,

l'éthique concerne la manière dont chacun se constitue soi-même comme sujet moral du code : "Un code d'actions étant donné [...], il y a différentes manières de 'se conduire' moralement, différentes manières pour l'individu agissant d'opérer non seulement comme agent, mais comme sujet moral de cette action".<sup>99</sup>

<sup>97</sup> F. Laplantine, *Leçon de cinéma pour notre époque : politique du sensible*, Paris, Téraèdre, 2007.

<sup>98</sup> F. Laplantine, *Le social et le sensible : introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2005, p. 213-214.

<sup>99</sup> M. Foucault cité dans J. Revel, *Dictionnaire Foucault*, Paris, Ellipses, 2008, p. 54.



Nous estimons en ce sens que *le travail de l'esthétique a le pouvoir de transformer l'éthos scientifico-philosophique des individus*, soit leur façon de se constituer et d'opérer comme sujet connaissant au sein, ou au travers, des modèles de connaissance en vigueur.

Notre conception de l'esth-éthique, du geste artistique éthique, s'éloigne en cela de ce que Rancière appelle le « tournant éthique de l'art »<sup>100</sup> qui suppose que la force « dissensuelle » des pratiques artistiques se retrouve présentement neutralisée par un retour à la chose éthique, celle-ci étant « la dissolution de la norme dans le fait, l'identification de toutes les formes de discours et de pratique sous le même point de vue indistinct »<sup>101</sup>. Nous considérons à l'inverse que l'esth-éthique est *l'esthétique comme problématisation du rapport éthique à soi par lequel on se subjectivise*, l'on s'affirme comme force visionnaire et créatrice; l'écart de l'éthique n'est pas le moment du fait esthétique normalisé, mais la multiplication (par l')esthétique des subjectivités, des manières de faire. Le sens, voire le pouvoir que nous attribuons à l'esthétique reste dans la circonstance le même que celui que lui attribue Rancière : il s'agit de cette identité des contraires qui, étant à la fois forme de vie comme les autres et pure activité de création de formes nouvelles, inquiète en leurs marges les autres sphères de l'expérience *en défigurant la formation* des regards établis. Pour résumé et revenir au cas qui nous intéresse, nous postulons que les *éthos* scientifico-philosophiques, que les manières de connaître et de penser se voient *sensiblement* dérangées, multipliées, déviées par le travail esthétique de Jia qui fait notamment sentir que le voir n'équivaut pas à du savoir visuel.

### **De petites vues documentaires**

La première ligne de force esth-éthique de son cinéma est de montrer, ou plus précisément de faire ressentir, que *le réel n'est pas directement appréhendable et intégralement connaissable*. Pour raconter l'histoire de Shanghai, le documentariste, le créateur d'un document, n'effectue pas une chronologie standardisée des grands événements à l'aide de la voix off surplombante, celle experte et explicatrice qui exhorte à croire ensemble, mais effectue plutôt un assemblage entre des bribes de perception propres et des fragments de souvenir d'autrui, entre ses points vues personnels sur le

---

<sup>100</sup> J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 143-173.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 145-146.

paysage et les points de vue tout autant impressionnistes de maintes personnes ayant été *marquées*, à différentes époques, par les mouvements de la mégapole. Alors que la logique dominante de l'information, à travers l'imposition d'un point de vue fixe, englobant et absolutiste, neutralise le réel comme s'il était un objet aisément déterminable, qu'elle le détemporalise et le déhistoricise pour en émettre un constat *à l'heure*, la diversification de l'énonciation et des perspectives effectuée ici par Jia laisse paraître, tel que le souligne Laplantine, « qu'il ne saurait exister de "réalité en soi", mais à plusieurs et en perpétuelle transformation [et qu'en conséquence], ce qui peut être connu, ce sont seulement des *aspects* du réel (que l'on pourrait nommer du graduel, du processuel et de l'événementiel) »<sup>102</sup>.

Ce qui est, et également ce qui était et sera, n'est ni stable ni unitaire et Jia, en nous investissant d'un regard et d'une écoute qui se détournent, se fragmentent, se brouillent et se réajustent, bref, qui ne cessent de s'hétérogénéiser, réveille notre sensibilité à la concrétude multiple du réel. Comme tel, ce dernier se compose d'une infinité de réalités, ou plutôt de réalisations elles-mêmes toujours croissantes, fluctuantes et contradictoires. Le désir panoptique de tout voir d'un seul œil, de pouvoir contrôler le réel comme *un* sujet stationnaire et bien cloisonné, est donc une utopie qui ne peut s'appliquer à la vue connaissante, et c'est ce que le montage cinématographique nous apprend : « Voir passe par ne pas tout voir. Car dans le voir, il y a du non-voir, il y a du croire aussi (dans ce que l'on voit), il y a du ne-pas-bien-voir, du non-visible, de l'ombre. »<sup>103</sup> Nous ne pouvons *saisir* globalement le réel. Ce que nous pouvons en cueillir, ce que nous pouvons récolter par une cueillette d'informations visuelle et sonore, ce ne sont que des bribes de perception et des fragments de sens qu'il faut ensuite, à sa manière, *réorganiser significativement*. Le cinéma de Jia va dans cette *direction*.

C'est pour cette raison qu'*I Wish I Knew*, initialement commandé par le Parti communiste chinois en vue d'être projeté à l'exposition universelle de Shanghai, a manifestement déçu les attentes *documentaires* des dirigeants. Au lieu de faire office de fresque spectaculaire, propre à captiver les sens du spectateur pour lui imposer celui voulu, le document créé par l'artiste favorise plutôt l'expression braconnière de

---

<sup>102</sup> F. Laplantine, *Le social et le sensible*, op. cit., p. 194.

<sup>103</sup> F. Laplantine, *Sons, images, langage : anthropologie esthétique et subversion*, Paris, Beauchesne, 2009, p. 22.

l'intelligence qui en fait l'expérience. La visée didactique n'est pas celle de dire l'Histoire, par l'entremise d'un visuel à couper le souffle qui étouffe la germination d'autres sens, mais celle, plus « petite », de susciter un intérêt de connaissance pour les histoires des autres par l'entremise d'un regard qui en pointe divers aspects sous le mode du parcellaire, de la trace à poursuivre. L'approche du cinéaste envers le monde qu'il *veut raconter* est effectivement celle, pour reprendre Laplantine, des « petites liaisons »<sup>104</sup> entre des éléments n'étant pas forcément équivalents et en rapport direct, mais entrant ou pouvant entrer en relation d'une manière ou d'une autre, à un niveau infime ou cosmique. N'admettant pas la violence autant pour l'intelligible que pour le sensible de la vue prétendument totale, ubiquiste et permanente, cette approche critique procède par fissures, jointures, retours en arrière et oscillations vers le futur. Par la diversification des correspondances, elle *ouvre* des possibles pour l'histoire et la mémoire.

Dans le cas présent, ce que Jia *raccorde*, ce qu'il métisse, ce sont moins des témoignages censés prouver les faits historiques que *de singuliers éléments de réminiscence*, à la fois plus incertains et plus riches en « vérité ». L'entité « Shanghai » nous est bel et bien donnée à connaître, mais moyennant un effort sur deux plans. Premièrement, sur celui du sentir, par la voie de souvenirs embellis ou empirés, de l'*impression* personnelle qui fait irrécusablement (partie de) l'homme, et donc (de) l'histoire. Si la monumentalité de la ville se découvre, c'est parce que nous entrons partiellement dans l'intimité de ses habitants, non pas par le voyeurisme, mais par l'expérience de leur parole chargée de détails in-signifiants, néanmoins vitaux : qu'elles évoquent une tentative d'assassinat, la brutalité de la purge révolutionnaire, l'exil vers Hong-Kong ou Taiwan, la venue d'Antonioni, la splendeur de la demeure voisine, l'impertinence d'un acteur, une vieille chanson, un désir de jeunesse ou un peu de tout ça en même temps, les paroles de chaque « participant » sont traversées de vie, de fioritures affectives et, partant, nous en disent beaucoup sur le *vécu* de Shanghai. Les rebuts impressionnistes, tandis qu'ils sont normalement dépréciés par la double logique de l'efficacité communicationnelle et de l'émotion forte, sont ici mis en valeur, ils deviennent l'équivalent de l'événement historique au niveau du savoir. En les mettant indistinctement en relation, le travail du cinéaste-chroniqueur considère et s'emploie à

---

<sup>104</sup> F. Laplantine, *De tout petits liens*, Paris, Mille et Une Nuits, 2003.

faire considérer leur importance documentaire, malgré, ou justement à cause, d'une part, de leur réalité dissonante qui met en cause celle instituée et, d'autre part, de leur gisement fragile d'intimité, souvent plus « parlant » que l'évidence massive du fait historique.

Deuxièmement, il nous faut fournir un effort sur le plan de la réflexion, car de ces souvenirs assurément douteux et de ce regard toujours changeant, il y a la nécessité de continuer le travail de construction du sens. L'inconsistance de la parole et la discontinuité de l'image s'offrent ici comme une *raison* de résister à l'irréflexivité engendrée par l'excès du visuel et la saturation sémantique auxquels nous sommes quotidiennement confrontés. Benjamin nous dit que si « l'information prétend être aussitôt vérifiable, [qu']on lui demande donc en premier lieu d'être "compréhensible par elle-même" »<sup>105</sup>, le récit du conteur cherche quant à lui à « porter conseil », c'est-à-dire « moins à répondre à une question que proposer une manière de poursuivre une histoire (en train de se dérouler) »<sup>106</sup>. *Les conteurs communiquent l'expérience par le montage de fragments à réassocier et à prolonger, ils inaugurent une lecture inédite du monde en redisant de multiples points de vue*. Les restes de souvenir et le négatif ou les à-côtés de la grande histoire shanghaïenne, puisqu'ils sont effectivement lus et remontés par un tel conteur, génèrent quelque chose de nouveau qui nous invite à réfléchir. Et réfléchir, c'est faire à notre tour des liens entre ce que l'on perçoit de nouveau et les idées que l'on a déjà, c'est investir la nouveauté afin d'interroger nos schèmes habituels.

Le raisonnement artistique de Jia repose en somme sur cette volonté de partager une *expression* personnelle, de faire circuler un regard travaillé, sans cesse détourné par l'intime de la découverte constante, un regard qui, s'écartant de l'approche totalitaire, formellement abrutissante, suscite l'acte de penser :

À propos de regarder, je souhaite dire qu'en tant que réalisateur, je serai toujours en quête de la bonne distance entre le sujet et ma caméra, celle qui correspond à l'angle de *ma lecture intérieure*. Mes films ne cherchent pas à raconter une histoire, mais à inspirer une réflexion, une appréhension, à travers *un processus de lecture*. Cette façon de regarder requiert évidemment une analyse.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> W. Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, [1936] 2000, p. 123.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>107</sup> Z.-k. Jia, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois 1996-2011*, Nantes, Capricci, 2012, p. 217.

Seule, la multiplication des points de vue n'a pas valeur de nouveauté inquiétante. Pour qu'elle impulse réellement le « *processus* de lecture », autrement dit, le *travail* du regard spectatorial et de sa pensée, il faut que l'artiste mette constamment en doute ses points d'approche et la reconstruction qui s'ensuit, il faut qu'il procède sans cesse à un *réenvisagement critique*. Comme nous avons commencé à le constater, ce processus de réajustement et de réarticulation critique sous-tend d'abord, chez Jia, un autre rapport esth-éthique au monde qu'il désire filmer et nous faire re-connaître : celui de l'implication subjective.

### **De la liaison à la re-connaissance**

Un autre exemple de fabrication subjectivement investie d'un document sous le mode des petites liaisons fertiles est celui de *Useless* (2007). Cette fois-ci, les multiples morceaux de sens, au double titre d'impressions sensorielles et d'éléments pour le savoir, se métissent entre eux à travers la présentation parcellaire, tout d'abord, d'ouvriers silencieux d'une immense usine de textile de Canton qui œuvrent de manière acharnée, épuisante, mais tout de même au fil de gestes méticuleux, presque nobles; ensuite, de la styliste Ma Ke qui, à Paris, confectionne selon un esprit critique des vêtements inutiles, mais en même temps porteurs de la mémoire d'un travail réalisé à la main; finalement, des tailleurs d'un atelier artisanal de Fenyang qui n'ayant plus les moyens de créer du neuf, s'appliquent à raccommoder, à remonter les vêtements usés pour leur redonner une nouveauté. En raccordant délicatement trois modes de production distincts, néanmoins tous affectés et donc liés par le processus de la mondialisation, soit le rentable du marché globalisé, l'inventif de l'artiste engagé et l'utilitaire du milieu rural plus défavorisé, Jia nous fait ressentir diverses formes de vécu qui se développent, qui *se réalisent dans le courant* du passage de la Chine vers une économie davantage capitaliste.

C'est précisément dans ce caractère humble du regard approchant que réside le véritable potentiel critique du documentaire, c'est-à-dire du fait de former une matière dans l'intention d'informer et de faire réfléchir. En effet, contrairement à *Plaisirs inconnus* et à de nombreux films au sujet de la mondialisation dans lesquels s'impose habituellement un discours militant ou une tentative de culpabilisation, ici, de manière plus respectueuse, autant pour les filmés que pour les spectateurs, se pose la valeur de

chaque existence. Ce que nous ressentons n'est ni un sentiment de rage envers la machine capitaliste, censé engendrer des affects de révolte, ni un sentiment de honte envers nous-mêmes, censé éveiller des remords quant à notre consommation, mais à un tout autre niveau, le simple désir de création et d'expression, celui de l'affirmation de ses capacités propres, qui habite tout un chacun. Le sentir du *faire* personnel (pour *I Wish I Knew*, il s'agissait du dire personnel), étant donné qu'il est personnellement effectué par l'artiste avant d'être sagement retransmis, aménage l'espace d'une réflexion critique à teneur politique. En s'imprégnant de fragments d'épisodes créatifs qu'il re-produit ensuite dans un montage à la fois minutieux et faiblement lyrique, Jia manifeste résolument une volonté de justice, non pas celle de défendre une cause, mais celle plus humaniste de dire la force de vie que possède les singularités quelconques qui l'entourent.

Il passe d'ailleurs par la voix d'un autre artiste, le peintre Liu Xiaodong dans *Dong* (2006), pour postuler cette vision politique du geste artistique : celui-ci déclare qu'il « n'imagine pas changer les choses par l'art », mais qu'en peignant différents corps, il « espère restituer quelque chose... la dignité que possède tout être humain ». La politique du conteur ignorant consiste avant tout à faire preuve de reconnaissance, c'est-à-dire à porter attention à la richesse du *vécu* (sensoriel) de l'autre, aussi *commun* soit-il. Cette position suppose un investissement subjectif, ce que dénotent les dires de Jia :

À partir d'un moment que je ne saurais dater, j'ai commencé à *m'émouvoir* de certaines choses, que je trouvais n'importe où : le flot des passants dans la rue au crépuscule, ou la vapeur qui s'échappait des étals de nourriture, *me donnaient l'impression* d'exister vraiment. Malsaines ou épanouies, les vies flottaient sous mes yeux, *s'écoulaient imperceptiblement*. Je sentais l'odeur forte de la sueur sur le corps des passants et sur le mien. Lorsque nos odeurs se mêlaient, nous *entrons en relation*. Nos visages étaient différents, mais marqués par un même sort. Je regardais volontiers l'acné sur le visage poussiéreux des ouvriers migrants, car leur jeunesse pleine d'allant n'avait pas besoin de "soins spéciaux". J'écoutais avec plaisir les bruits qu'ils faisaient en mangeant, car le repas était pour eux une récompense méritée. *Ils existaient naturellement, à condition que nous les regardions, que nous acceptions d'en faire l'expérience.*

Là où notre regard se posait, la douleur du temps qui passe n'existait plus. Chaque élément entrant dans notre champ de vision, un léger rayon de soleil, des souffles lourds, éveillait en nous une émotion authentique. Nous portions attention au monde qui nous entourait. Nous voulions

éprouver la souffrance des autres. En nous souciant d'eux, nous leur exprimons notre sollicitude. Nous ne cherchions pas à fuir la *mélancolie* de la vie en nous laissant éblouir par l'éclat de la raison. [...] *Nous devons respecter la vie de chacun pour que ce respect s'étende à tous.*<sup>108</sup>

L'*attitude* décrite est bien celle, pour citer encore Benjamin, du « grand conteur [qui] s'enracinera toujours dans le peuple, et principalement dans les couches artisanales »<sup>109</sup>. Pour être en mesure de retirer un savoir sur la réalité de son peuple, duquel pourra éventuellement découler une mise en question des formes du pouvoir, Jia ne fait pas seulement qu'aller la voir, il prend le temps de s'en émouvoir, il s'incruste dans le quotidien des siens afin d'en retirer des sensations communes qu'il repartage ensuite dans l'ensemble de ses films. Son regard s'attarde ainsi dans *Useless* moins sur les grands mécanismes de l'industrie de la mode que sur ses petits rouages, tels que la virtuosité des mains ouvrières, les fibres du tissu et la sueur de l'effort (figures 12 à 14). De plus, comme souvent ailleurs, son point de vue d'artiste *directement* « engagé » dévie à maintes reprises, décroche de la narration linéaire des faits pour se tourner vers des individus anonymes, ouvriers, miniers, mères, enfants, vieillards, *entraperçus* lors de l'exploration préalable au tournage ou lors de celui-ci (figures 15 à 17). Grâce à ces petits moments d'attention qui leur sont accordés, plusieurs corps muets peuvent témoigner, en d'autres termes, nous regarder et nous « parler », nous transmettre un peu de leur « existence naturelle » qui est en soi banale et riche. Seulement un peu, car l'éphémérité de la chose partagée avec le spectateur, en raison du recul qui succède rapidement au mouvement d'imprégnation, n'autorise pas l'identification aux filmés et encore moins la prémisse d'un jugement. À la limite, cette expérience, brève mais chargée d'une émotion visuelle et sonore, parfois à cause d'un lent travelling, parfois à cause d'une musique lancinante, génère un affect d'attendrissement, un léger souci envers l'autre qui reste à découvrir. Savamment, c'est à travers un métissage des sens avec les autres, d'odeurs et de bruits de corps avec les gens de son peuple, de vues et de musiques mélancoliques avec les spectateurs, que l'artiste parvient à ouvrir un espace d'intéressement.

En ressentant et faisant ressentir *avec*, l'artiste, sous des airs de chercheur, recueille et partage des informations « sensibles », autrement impossibles à obtenir.

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

<sup>109</sup> W. Benjamin, « Le conteur », dans *op. cit.*, p. 140.

Laplantine remarque que cette manière de se comporter face au *sujet* que l'on souhaite connaître et faire connaître est ancrée dans la philosophie chinoise :

Bien avant Emmanuel Levinas et Alex Honneth, la pensée chinoise estime que c'est à travers la reconnaissance que s'effectue la connaissance ou, pour dire les choses autrement, l'éthique précède, entraîne et accompagne l'épistémologie. Cette implication non seulement intellectuelle, mais aussi perceptive et affective dans la recherche peut être mise en relation avec une phrase de Roger Bastide : "pour faire de la bonne sociologie, il faut d'abord aimer les hommes".<sup>110</sup>

L'anthropologue va plus loin en estimant que c'est seulement par la voie de la *redistribution* des sensations que le geste, artistique ou scientifique, peut avoir un impact sur la politique, dans la mesure où celle-ci n'est pas strictement le « comment vivre ensemble », mais aussi « l'éprouver ensemble », et qu'en fait, le vivre en commun « n'acquiert vraiment de sens que dans le sensible en acte », qu'il n'existe véritablement que lorsqu'un « voir-écouter-goûter-toucher-sentir ensemble s'inscrit dans une mémoire, c'est-à-dire une *durée partagée* »<sup>111</sup>.

Pour se re-connaître donc, *pour fonder et étudier le vivre ensemble, il faut un partage des sens dans la durée, quelque chose comme une image du temps du commun.*

### **Entrer, par intuition, avec l'image, dans le temps du commun**

Pour la philosophie traditionnelle chinoise, les choses, les êtres, les périodes de vie même (le lever, l'enfance, la récolte) ne peuvent être *identifiés* exactement, c'est-à-dire fixés, délimités, regroupés et clairement distingués les uns par rapport aux autres. Le « réel », le vivre des choses, précisément parce qu'il est vivant, ne peut se concevoir que dans *l'immanence du procès* continu et en constant renouvellement du monde, il est « un flux ininterrompu de graduations, de germinations, de croissances et de décroissances »<sup>112</sup>, il est une « transformation globale, progressive », dans laquelle « tout » se transforme *dans le même temps*<sup>113</sup> :

---

<sup>110</sup> F. Laplantine, *Une autre Chine. Gens de Pékin, observateurs et passeurs de temps*, Lille, De l'incidence éditeur, 2012, p. 79

<sup>111</sup> F. Laplantine, *Le social et le sensible*, op. cit., p. 152 à 158.

<sup>112</sup> F. Laplantine, *Une autre Chine*, op. cit., p. 18.

<sup>113</sup> F. Jullien, *Les transformations silencieuses*, Paris, Grasset, 2009, p. 15.



Le monde entier est en cours, le monde entier *est cours*, tout le "réel" n'étant fait que de processus particuliers, à plus ou moins vaste échelle, chacun évoluant selon son rythme propre et coopérant, à partir du stade du plus infime, à cette communauté du "Ciel" ou du Procès.<sup>114</sup>

Sommairement, alors que la pensée occidentale s'attache principalement au *signe*, soit aux choses comme unités pouvant être opposées/comparées entre elles, puis organisées en structures logiques avec des rapports stables plus facilement analysables, et ce, afin de penser l'Être, l'état des choses, la pensée chinoise s'attarde davantage au *rythme*, soit aux micro-transformations de chaque chose à l'intérieur du *tao*, de la « voie » du monde qui est « essentiellement *transition* »<sup>115</sup>, et ce, afin de penser ce qui *devient*, la fluctuation de l'*étant*. Alors que la première, plus extérieure, fonctionne par réification-distension-fixation des choses, par le traitement du ceci qui change en cela en traversant du point A au point B, la seconde, plus intérieure, procède par insertion dans les choses, par incrustation dans le ceci qui n'est en réalité jamais tout à fait ce ceci ni encore un cela en raison de transitions et de modulations incessantes.

Assez fidèles à l'esprit de leur territoire, les films de Jia nous parlent des faits mineurs de tous les jours comme des modifications majeures de la société chinoise non pas à partir d'une mise en opposition entre ce qui était avant et ce qui est maintenant, mais à partir d'une mise à sentir de cet *entre*, c'est-à-dire de ce qui est *en train de* devenir et de disparaître. Dans *Platform* (2000), le passage de l'ère maoïste à celle de l'ouverture économique est finement donné à ressentir à travers le renouvellement de goûts musicaux et vestimentaires de quelques jeunes faisant partie d'une troupe de théâtre, réforme discrète d'un mode de vie qui, s'occidentalisant et s'individualisant, diverge doucement de celui de la génération précédente, semant çà et là des germes de discorde. L'image suit aussi ce processus : au départ fixe, elle s'anime au fur et à mesure que la nouvelle culture populaire s'installe. Dans *The World* (2004), ce sont les amours de jeunes adultes qui s'éprouvent au fil de rencontres, regards croisés, disputes et départs. La plan final, qui se prolonge dans l'écran noir du générique, incarne d'ailleurs exemplairement cette indétermination de l'entre-deux, alors qu'à l'aube, entre la noirceur nocturne et la lumière matinale, deux amoureux, à ce moment portés à l'extérieur de l'appartement dans lequel

---

<sup>114</sup> F. Jullien, *Du temps. Éléments d'une philosophie du vivre*, Paris, Grasset, 2001, p. 95-96.

<sup>115</sup> F. Jullien, *Les transformations silencieuses*, op. cit., p. 37.

ils ont été asphyxiés, discutent en voix-off de ce qu'ils sont en train de devenir : « Are we dead? » « No. This is just the beginning. » Loin d'établir une vision nette et catégorique de son monde, Jia en renvoie le *déroulement* courant, sans début ni aboutissement précis :

Avec le cinéma, je souhaite me soucier des gens ordinaires. Je dois donc avant tout faire honneur à la vie quotidienne, *éprouver* dans le lent écoulement du temps, la joie comme l'accablement des vies banales. "La vie est un long fleuve tranquille", *prenons-la à cœur*.<sup>116</sup>

Sous le mode du *guanxi*, du tissage (*xi*) dans ce qui passe (*guan*)<sup>117</sup>, le regard du conteur *prend corps* dans l'existence de ceux qu'il filme, il *entre sensiblement* dans ce qui forme leur temps; il est présent dans leur présent afin d'en éprouver la vitalité, le caractère temporel qu'il retransmet ensuite dans la matière de ses images.

Pour nous, l'intérêt que le travail imageant de Jia soit issu d'une coïncidence avec le vécu de ses sujets est qu'il s'avère susceptible d'induire dans notre éthos scientifico-philosophique une *impression nouvelle du mouvant*, d'une certaine manière ce que Bergson, dans une réflexion hétérotopique, par une chinoiserie de la pensée, nomme l'« intuition ». Indéfinissable bien qu'infiniment simple, tout comme l'est le *tao*, celle-ci est en quelque sorte un surplus d'attention, une implication subjective profonde par lequel l'esprit s'accorde avec le rythme même du vivant : « On appelle intuition cette espèce de *sympathie intellectuelle* par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et d'inexprimable. »<sup>118</sup> L'intuition est un geste de l'esprit qui dépasse la représentation des choses, leurs simples signes, pour entrer dans les mouvements mêmes de leur *paraître*, c'est-à-dire dans leurs manières, multiples et instables, imprévisibles et fuyantes, d'apparaître et de disparaître. En un mot, *l'intuition ne connaît pas par abstraction, elle connaît par images concrètes*.

L'essentiel du travail de Bergson consiste à introduire cette mouvance de l'image dans le *logos* occidental. Il dénonce d'abord l'habitude fixatrice de notre intelligence qui fait en sorte que « d'ordinaire, nous "regardons" bien le changement, mais "nous ne l'apercevons pas". Nous ne l'apercevons pas parce que notre intelligence morcelle, isole

---

<sup>116</sup> Z.-k. Jia, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*, op. cit., p. 29.

<sup>117</sup> F. Laplantine, *Une autre Chine*, op. cit., p. 74.

<sup>118</sup> H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 2009 [1934], p. 181.

et stabilise. »<sup>119</sup> Pour pouvoir penser l'Être des choses, nous arrêtons leur réalité dans l'instant d'une forme, nous les faisons signes. Or, estime Bergson, « pour penser le mouvement, il faut un effort sans cesse renouvelé de l'esprit. Les signes sont faits pour nous dispenser de cet effort en substituant à la continuité mouvante des choses une recomposition artificielle [...] qui ait l'avantage de se manipuler sans peine. »<sup>120</sup> Par conséquent, pour parvenir à envisager le temps, qui est substantiellement passage, qui est une matière en marche, fondamentalement mutante, il faut aller au-delà, ou plutôt au travers de la représentation, *il faut entrer, grâce à l'intuition, dans la durée de l'apparition des choses, c'est-à-dire dans leur(s) image(s)*. La raison est qu'en nous liant par « sympathie intellectuelle » à la singularité instantanée des images, néanmoins toutes reliées entre elles sur le fil du déroulement, nous avons la possibilité de « toucher le réel par le biais même, le pouvoir d'immanence dont [elles] sont le véhicule privilégié : *moulage* de la chose [...] et *modulation* du milieu »<sup>121</sup>. Du fait qu'elles se forment chacune sur un *moment unique en transition*, du fait qu'elles constituent, *en regard de la vie*, des formes singulières et passagères, les images, même si elles

échouent là où se montrent efficaces le concept et la synthèse, réussissent là où achoppent le concept et la synthèse : elles "*élargissent notre perception*" en respectant les différences, les nuances, les mouvements et les moindres changements qualitatifs de la réalité.<sup>122</sup>

Empreintes du temps, les images *envisagent* l'effectivité discrète de la transformation continue au lieu de l'éclat transfigurateur de l'action ciblée. Elles sont ainsi une invitation, pour notre éthos scientifico-philosophique, à penser le rythme du vivant et non plus seulement ses structures et ses systèmes. C'est entre autres en découvrant la richesse du cinéma que Laplantine en est venu à considérer que l'anthropologie, afin de pouvoir étudier avec intégrité et respect ce qui forme les cultures, ne doit pas qu'appliquer une approche structurale, par laquelle le chercheur réifie les individus et stabilise leur réalité afin d'abstraire des catégories et des schémas sociaux

<sup>119</sup> F. Jullien, *Les transformations silencieuses*, op. cit., p. 44.

<sup>120</sup> H. Bergson cité dans É. Méchoulan, « Bergson anachronique, ou la métaphysique est-elle soluble dans l'intermédialité? », *Intermédialités*, 2004, n° 3, p. 126.

<sup>121</sup> G. Didi-Huberman, « L'image est le mouvant », *Intermédialités*, 2004, n° 3, p. 14-15.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 16.

« efficaces » théoriquement, mais elle doit aussi mettre en œuvre une approche *modale*, par laquelle celui qui fait le mouvement de recherche tient compte, dans leur relation à l'espace comme au temps, des modes de vie et d'action, des manières d'être et des modulations de comportements propres aux subjectivités qu'il observe<sup>123</sup>. Pour être en mesure d'appréhender les cultures, qui ne sont jamais telles quelles mais toujours en processus de reformation, il faut, en plus d'examiner les faits sociaux, porter attention au *faire social*, au social qui se fait et qui se défait<sup>124</sup>. Et les images peuvent nous offrir, au sein de leur cadre inconsistant, cette perception du mouvant :

Connaître par images, c'est approcher l'apparaître des choses en deçà du *fait* observable. C'est toucher la singularité en deçà de toute loi généralisatrice. [...] Connaître par images, c'est renoncer à la *synthèse* du "tout fait" et se risquer l'intuition – fatalement provisoire, mais rythmée sur le temps en acte – du "se faisant".<sup>125</sup>

C'est justement par ce rythme intuitif du *se faisant*, de l'*en train de* que le cinéma de Jia ouvre un espace d'intéressement vers son peuple et envers les spectateurs. Dans *Still Life*, par exemple, la re-connaissance d'une situation socioéconomique bouleversante passe par *l'échange de vécus familiaux*, elle se *figure* dans la mise en images de micro-mouvements du social qui, comme toujours, néanmoins avec une certaine hâte, est en train de se recomposer par nouages et effritements. À la synthèse imposante du fait social, Jia propose l'esquisse de petits devenirs. En effet, la démolition/évacuation de la ville de Fengjie n'est pas abruptement formulée, elle plus petitement rendue par l'entremise, entre autres, d'images de travailleurs migrants qui se rencontrent, se lient autour d'un verre et d'un billet de banque, d'un effort physique et d'une fête musicale, puis qui se séparent, laissant une amitié flotter derrière eux, dans la brume d'une multitude d'autres petites histoires prenant elles aussi fin en raison du départ forcé. C'est alors en donnant à éprouver une suite de moments à la fois usuels et uniques, qui se produisent comme tant d'autres *dans le même temps* que celui de la démolition, que le cinéaste nous parle un peu de la réalité du commun. Plus concrètement, ce qui lui permet

---

<sup>123</sup> F. Laplantine, *Le social et le sensible*, *op. cit.*, p. 185 à 187.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 194,

<sup>125</sup> G. Didi-Huberman, « L'image est le mouvant », *op. cit.*, p. 14-15.

ici aussi bien que dans la majorité de ses films de réellement restituer la densité affective des modifications du social ou de faire sentir la matérialité mouvante du « réel », ce qui fluctue dans son apparaître, est le recours, notamment (nous reviendrons sur la matière impressive des images de *Still Life* dans le troisième chapitre), au dispositif du plan long et du plan-séquence, soit à une expression esthétique proprement cinématographique née de l'intuition inhérente à la machine caméra.

### **L'expression cinématographique**

En quoi cet art récent qu'est le cinéma arrive-t-il, peut-être ou parfois mieux que les autres arts, à parler des mouvements de la réalité, des transformations du social et des hommes? Naturellement, nous dit Pasolini :

Le cinéma n'évoque pas la réalité, comme la langue de la littérature; il ne copie pas la réalité, comme la peinture; il ne mime pas la réalité, comme le théâtre. Le cinéma *reproduit* la réalité : images et sons! Et en reproduisant la réalité, que fait le cinéma? Il *exprime* la réalité par la réalité.<sup>126</sup>

*Le cinéma ne dit pas, il exprime ce qui est.* Bazin estime à ce propos que « le cinéma ne se substitue pas nécessairement au roman dans la recherche de l'homme, mais il a au moins sur lui une supériorité : celle de saisir l'homme seulement au présent »<sup>127</sup>, dans sa présence actuelle, dans son *étant-ici* (terme que nous préférons à celui d'« être-là », trop statique). Pasolini ajoute :

À n'importe quel moment, la réalité est du "cinéma en nature" : il n'y manque qu'une caméra pour la reproduire, c'est-à-dire pour l'écrire à travers la reproduction de ce qu'elle est. Le cinéma est donc virtuellement un "plan-séquence" infini, comme la réalité qui peut être reproduite par une caméra invisible.<sup>128</sup>

Le cinéaste-théoricien soutient alors que le cinéma est avant tout la pure présence de la réalité, soit de la ou d'une certaine réalisation du réel (il donne comme exemple la forme réalisée, les manières d'être d'un homme qui révèlent l'influence du lieu habité et de la

---

<sup>126</sup> P. P. Pasolini, « La fin de l'Avant-garde », dans *L'expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976, p. 99.

<sup>127</sup> A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, [1958-1962] 2011, p. 329.

<sup>128</sup> P. P. Pasolini, « La fin de l'Avant-garde », dans *op. cit.*, p. 99.

classe sociale), qui parle, donc qui donne des informations, par elle-même<sup>129</sup>. Le cinéma est le flux du vivant s'exprimant à travers la médiation audiovisuelle, le plan-séquence de la vie retransmis par un plan-séquence appareillé, par un regard mécanique. Étant donné qu'elles s'accordent d'elles-mêmes avec le vivant, les images générées par le cinématographe en sont l'intuition, elles sont *la forme intuitive de ce qui est*.

Reprenant Wittgenstein, Laplantine souligne que « ce qui résiste à être "dit" peut en revanche être "montré" »<sup>130</sup>, que le sensible, difficilement formulable, peut néanmoins trouver une expression dans les images. En effet, les mouvements mêmes de la réalité apparaissent, deviennent éprouvables dans le *fait* de l'appareil cinématographique, dans son regard qui les reproduit, qui les produit apparemment : ce qui ne peut se dire directement acquiert une visibilité, donc le *moyen* de s'exprimer, à travers la médiation de l'appareil qui en produit des images. Autrement dit, *le regard mécanique de la caméra donne une forme visible, un sentiment perceptible, à ce qui ne peut être fait signe, soit à la matière du sensible*. Quand Rancière affirme que le cinéma est « l'art de la vie même, l'art du partage de la richesse sensible et des formes d'expérience »<sup>131</sup>, il signale précisément ce pouvoir du cinéma à rendre *présents*, au sens et à l'esprit, ce qui *constitue sensiblement* la réalité. Et Deleuze spécifie bien que le cinéma n'est pas une langue, « ce n'est pas une énonciation, ce ne sont pas des énoncés. C'est un *énonçable*. »<sup>132</sup> La matière des images, à savoir la matière du sensible formée par la médiation audiovisuelle, est en soi une « matière a-signifiante et a-syntaxique, une matière non linguistiquement formée, bien qu'elle ne soit pas amorphe », qui dit seulement, et dont on dit souvent autre chose que ce qu'elle est réellement, lorsqu'elle est reprise par le langage<sup>133</sup>. Concrètement, les images cinématographiques ne disent pas les faits de la société ou de l'homme, elles font éprouver le *se faisant*, le réel en acte. Elles sont, brièvement et en première analyse, un *milieu sensible* qui fait apparaître l'*allure* du monde.

D'après Laplantine<sup>134</sup>, le dispositif imageant qui matérialise le sensible des corps individuels et sociaux avec le plus d'insistance est celui du plan-séquence ou du plan

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 99-100.

<sup>130</sup> F. Laplantine, *Une autre Chine. op. cit.*, p. 19.

<sup>131</sup> J. Rancière, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 131.

<sup>132</sup> G. Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985, p. 44.

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> F. Laplantine, *Leçon de cinéma pour notre époque, op. cit.*, p. 141 à 162.

long. Tandis que le champ-contrechamp disjoint les individus et escamote ce qui se passe *entre* eux, qu'il isole et oppose dans le but de conceptualiser l'être de chacun, le plan-séquence, sous l'effet de sa continuité qui n'interrompt pas le flux de l'*étant*, permet, premièrement, d'exprimer la vitalité des êtres et des choses en rendant perceptibles, par la variation continue des intensités sonores et visuelles, les infimes variations de leurs attitudes corporelles et de leurs tonalités émotives; deuxièmement, de montrer l'évolution des rapports, dans l'espace et le temps, entre les filmés, de faire éprouver ce qui les lie et les délie; troisièmement, de faire sentir et de réintroduire dans la pensée les modalités variées de l'écoulement du temps, car celui-ci procède toujours, mais selon une temporalité multipl(ié)e, c'est-à-dire selon une présence faite de plis et de replis, de plissements qui portent, comme un potentiel, l'impression du passé et/ou du futur (nous aborderons plus loin la modalité du futur antérieur). Pour ces raisons, soutient Laplantine, « il est des situations dans lesquelles le plan-séquence s'impose non pour des raisons esthétiques, mais éthiques : *le respect de la réalité du vivre ensemble dans son devenir* »<sup>135</sup>. La retransmission de l'enregistrement dans la longue durée, en étirant et par là même attirant le regard, accroît effectivement l'attention, l'égard vers le *vivre* des hommes, vers ce qu'ils sont actuellement et en train de devenir. L'image cinématographique qui dure exprime le moment du vécu, partage l'action des êtres et, de ce fait, ouvre l'espace d'un être-ensemble entre les filmés, le filmeur et les spectateurs, *elle se fait temps (du) commun*. Une certaine coprésence, autrement impossible à établir, peut *s'effectuer* à travers la continuité d'une image qui permet l'imprégnation sensible.

Jia dispose ainsi souvent des plans qui durent afin de parler, autant au niveau personnel que social, de la réalité des siens. À titre d'exemple, il y a la *présentation* en quatre temps, dans *Plaisirs inconnus*, de la morne et passagère histoire d'amour entre Bin Bin, chômeur désabusé quant à son avenir, et Yuan Yuan, étudiante en commerce international accrochée à sa ligne de vie. Les trois premières scènes se concentrent chacune sur un long plan se déroulant dans la chambre à louer d'un immeuble peu radieux qui propose un service de karaoké comme échappatoire éphémère. Dans cette petite pièce faiblement éclairée, aux couleurs verdâtres et au papier peint défraîchi, le corps mou du jeune homme et celui droit et statique de l'étudiante, qui ressemble à une

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 143.

poupée (figures 18-19), se joignent et se disjoignent timidement sur un large canapé, sans élan ni répulsion, au rythme de la convergence/divergence de leurs opinions à propos de leurs parents, des études et de la vie en général. À l'instar de bon nombre d'images produites par Jia, celles du cas présent sont marquées de temps morts ou, mieux caractérisés par Depardon, de « temps faibles » où il ne se passe presque rien, excepté de légers changements de luminosité, des frémissements de corps et des quasi-silences troublés de bruits divers. Mais c'est précisément ce presque qui intéresse Jia et qui l'incite à adopter le dispositif du plan long. Il en fait un « choix esthétique », considérant que « la seule *apparence* d'un individu peut retransmettre des informations d'une grande richesse. [...] Ce qui compte, ce sont les détails, leur allure, leur démarche, leurs froncements de sourcils, leur silence, leur façon de fumer »<sup>136</sup>, ce dont est capable de nous parler le simple *fait* du regard mécanique.

Comme de raison, au-delà des discours, ce qui manifeste ici l'inquiétude de la jeunesse à l'heure du capitalisme est l'*étant* ou l'*existant*, pointé par la densité durative des plans, du corps avachi du jeune homme, qui se redresse néanmoins par instants, attiré vers la rigidité du corps de la jeune femme qui, lui, est parcouru d'hésitations, soit de regards fuyants et d'inflexions vocales décroissantes. Le premier corps craint d'être définitivement laissé pour compte, l'autre n'est pas assuré que suivre la marche en cours lui sera véritablement profitable, et les deux se réunissent brièvement, s'apaisent un moment par la voie d'une chanson populaire qu'ils reprennent d'abord timidement, puis avec une légèreté lénifiante. En filmant dans la durée cette variation des gestes, des postures et des tons de voix, cette vitalité des essences corporelles, Jia nous en imprègne et, partant, nous fait éprouver un peu la réalité de deux jeunes Chinois. Les mouvements des corps sont en eux-mêmes des *processus expressifs*, une matière énonçable qui devient tangible, possible à sentir, à travers le regard mécanique qui la fait voir et entendre dans le temps, qui la *re-produit effectivement* en images. Ce qu'est le sensible devient partageable, et en conséquence possiblement repartageable, dans la reproduction mécanique qui en donne une forme éprouvable. Le plan qui dure médiatise certains éléments du sensible, figure le commun et, ce faisant, l'*entrouvre* à sa connaissance et à sa reconfiguration. Il est une opportunité de savoir et de pouvoir.

---

<sup>136</sup> Z-k. Jia, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*, op. cit., p. 218-219.



## L'énoncé de l'énonçable

L'image cinématographique renvoie donc l'expressivité des êtres et choses, elle réfléchit la forme de leur réalité. Les plans longs à l'attention du couple rendent effectivement perceptibles les modulations de leur corps qui, elles, témoignent de ce qui se passe chez une partie de la jeunesse chinoise. Pasolini soutient à ce propos que « les techniques audiovisuelles saisissent l'homme au moment où il donne l'exemple (qu'il le veuille ou non) »<sup>137</sup>, considérant que l'exemple, c'est « la série d'informations qu'un homme donne par lui-même en tant que *réalité se représentant et agissant* »<sup>138</sup>. Ainsi, *l'image en mouvement est un milieu sensible qui fait apparaître l'étant d'un autre milieu sensible*. De fait, l'homme est un réel médiatisé, c'est-à-dire qu'il est un ensemble de manières d'être *actualisées* par rapport à un monde, présentement incarnées à l'intérieur, à cause, d'un certain régime sensible. Forcément, l'expressivité de l'homme est dotée de significations sociales, sans néanmoins n'être qu'un amalgame de signes. Par conséquent, lorsque l'œil mécanique la pointe, cela exemplifie la réalité courante, nous en informe; les mouvements apparaissant du corps de singularités parlent des mouvements du social.

Cette affirmation semble aller à l'encontre de ce que nous avançons plus tôt avec Rancière, soit que l'automatisme cinématographique émet la présence pré-signifiante des choses, qu'il est une passivité ayant le pouvoir de rendre la puissance passive de ce qui est. Seulement, rappelons-le, l'intelligence de la caméra n'agit, n'image jamais seule : l'automatisme cinématographique pur n'existe pas, c'est encore une virtualité, toujours un rêve de l'art. Pour l'instant, l'*appareil* imageant reste une vision mécanique doublée d'une vision humaine. L'intelligence intuitive de la caméra pointe bel et bien ce qui ne se dit pas, elle rend tangible l'*expression du sensible*, sauf que, d'une part, ce sensible est presque toujours celui d'une communauté, d'un fait politique, et, d'autre part, cette matière du vivant est aussi pointée par un homme, par un fait langagier. L'image mouvante est en somme l'intuition d'une réalité, l'*étant* indicible d'un être individuel et/ou social, reproduit à travers le geste d'une pensée humaine. *L'énonçable matérialisé dans le regard mécanique est aussi toujours minimalement un énoncé*. Il reste qu'encore une fois, cette médiation existe entre deux régimes : celui de la représentation et celui de

---

<sup>137</sup> P. P. Pasolini, « La fin de l'Avant-garde », dans *op. cit.*, p. 100.

<sup>138</sup> *Ibid.*

l'esthétique. C'est en s'engageant dans le second que le travail fictionnel de l'artiste peut susciter un intérêt de connaissance envers les *formes* de la vie et se faire *acte* politique.

### La nécessité fictionnelle

Si les trois plans étirés de *Plaisirs inconnus* parviennent à nous communiquer quelque chose *de possiblement nouveau* sur la réalité de deux singularités, ce n'est pas uniquement dû au fait du regard mécanique, mais aussi à celui de la main artiste de Jia. En effet, celle-ci *poétise* les non-événements qui se produisent, elle les *met en valeur* en amplifiant la musique ou les vides sonores, en modifiant légèrement le degré de luminosité, en passant de la fixité au mouvement ou vice-versa, en aplanissant ou en étirant les corps et l'espace par des changements d'angle de vue selon les scènes. L'*étant* sensible, en plus d'être matérialisé dans la mouvance mécanique de l'image, est travaillé par l'implication subjective du cinéaste-artiste. Plus précisément, celui-ci accomplit la spécificité fictionnelle du régime esthétique, c'est-à-dire qu'il « porte à sa plus haute puissance la double ressource de l'impression muette qui parle et du montage qui calcule les puissances de signifiante et les valeurs de vérité »<sup>139</sup>. Les banalités décoratives aussi bien que gestuelles sont une richesse autant pour celui qui habite le milieu que pour celui qui souhaite le connaître. Le geste esth-éthique de l'artiste consiste alors à puiser les forces de cette parole muette, ses *impressions intimes*, avec l'intention de les donner à retraduire dans la création d'images, *dans un agencement littéraire inédit* réalisé à travers le montage entre les plans ou à l'intérieur de ceux-ci (par les mouvements de la caméra ou de la matière filmée). L'impression du mouvant, saisie à même l'œil de la caméra, doit être travaillée, fictionnée, par l'intelligence de l'artiste.

Une autre des suppositions majeures de Rancière déclare que « le réel doit être fictionné pour être pensé »<sup>140</sup>. Cela sous-tend, pour le cinéma, que la simple captation du vivant ne fait qu'en rendre la figure en vigueur. En soi, le regard mécanique détient une puissance de transmission de l'exemple, il est naturellement capable de distribuer la présence des êtres dans ce qu'ils sont *réellement*. Mais ce réellement, nous l'avons dit, est presque toujours un réel médiatisé, un *étant déjà figuré par diverses fictions*, surtout par

---

<sup>139</sup> J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 60.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 61

celle politiquement dominante. Ainsi, la retransmission la plus telle quelle du réel, le plan-séquence pour le plan-séquence, constitue la représentation d'une réalité, *la mise en évidence d'une figure du sensible*. Ce procédé permet de voir l'« état des lieux », d'en prendre connaissance, mais ne permet pas d'entrevoir les espaces actuels et virtuels qui s'y trament, à savoir les *mouvements autres de vérité*. Pour que le flux d'énergie saisi par l'œil de la machine et retransmis dans l'image ne soit pas que celui figuré, normalisé par la fiction dominante, l'artiste doit se l'approprier subjectivement, le travailler sensiblement, c'est-à-dire le défigurer par réagencement des mots et des bruits, des textures et des couleurs, avant de le redonner dans une forme nouvelle, *marquée de ses propres impressions esth-éthiques*. En bref, il doit conter le réel à sa manière.

Plusieurs auteurs abondent en ce sens. Benjamin considère que le récit du conteur

ne vise point à transmettre le pur "en soi" de la chose, comme une information ou un rapport. Il plonge dans la vie même du conteur et de cette vie ensuite la retire. Le conteur imprime sa marque au récit, comme le potier laisse sur la coupe d'argile l'empreinte de ses mains.<sup>141</sup>

De Certeau soutient pour sa part qu'avec la narrativité conteuse, « l'histoire racontée crée un *espace de fiction*. Elle s'éloigne du "réel", ou plutôt elle fait semblant de se soustraire à la conjoncture : "il était une fois". Par là précisément, bien plus qu'elle ne décrit un "coup", elle le *fait*. »<sup>142</sup> Il pense activement que face à l'ordre effectif des choses, les opérations d'artistes constituent une « esthétique de "*coups*" » qui détournent des voies habituelles, ouvrent des chemins de traverse et, de la sorte, se « jouent » du pouvoir. Et cette esthétique, ajoute-t-il, appartient à une « économie du "*don*" », par laquelle l'artiste redistribue la richesse sensible afin qu'elle soit reprise créativement dans d'autres processus de lecture/subjectivation, de même qu'à une « éthique de la *ténacité* », par où l'artiste interpelle une résistance morale au sein des institutions à servir, celles économiques, sociopolitiques, artistiques et encore davantage scientifiques.<sup>143</sup>

La volonté de faire un art basé sur ce rapport coups-don-ténacité s'affirme dans les images de *Plaisirs inconnus*. Littéralement, le panoramique qui saisit l'expression du

---

<sup>141</sup> W. Benjamin, « Le conteur », dans *op. cit.*, p. 126-127.

<sup>142</sup> M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, p. 120.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 46-47.

chanteur populaire au sein de l'écran de télévision (figure 20) pour la transporter jusqu'aux deux amoureux qui la reprennent (figure 21) énonce ce désir de *prélever les empreintes poétiques sur le corps des choses* les plus banales afin de les redonner à tous, et particulièrement aux plus humbles, pour qu'ils s'en servent à leur tour, qu'ils les poétisent à leur manière. Pendant que le regard mécanique *vis* et *exprime* les mouvements de la réalité, la main artiste en *découvre* les formes de beauté, *ré-exprime* la puissance de ces formes à signifier diverses choses, puis *déplace* cette matière poétique vers d'autres intelligences qui pourront se l'approprier et la remettre en valeur. Que, par les qualités plastiques d'un cadrage, de lents mouvements de caméra, des notes musicales poignantes ou un jeu de lumière, soient magnifiés un paysage déserté, une étagère surchargée de babioles ou un pan de mur délabré (figures 22-23) n'apporte que très peu d'informations narratives. En revanche, ce façonnage subjectif de la matière du vivant, bien au-delà de l'esthétisme, constitue un échange appréciable, un *don critique* d'éléments sensibles et sur le sensible qui nous informe autrement sur les manières dont est réalisé le commun et qui nous invite à en faire notre propre ré-énonciation poétique. Jia opère lui-même une telle reprise dans *Dong* et *Still Life* quand il réinvestit les peintures de Liu Xiaodong dans ses images mouvantes afin de donner à son tour une dignité aux corps de travailleurs qui périclitent à l'ouvrage. La force vitale des corps exprimée sur la toile est effectivement transférée et réactivée dans une nouvelle composition fictionnelle qui en redessine la réalité : les bêtes travaillantes, d'abord tenues en estime par les traits du pinceau, accèdent au statut de personnages, obtiennent une reconnaissance supplémentaire, à travers le regard de l'appareil manié par le cinéaste.

En outre d'être un acte politique susceptible d'impulser des refaçonnages du réel, le partage du sensible effectué par le fait esthétique de Jia appelle une « éthique de la ténacité » scientifique, une opiniâtreté dans l'acte de connaissance. Sa volonté est celle de la *résistance à l'évidence*, ce qu'il énonce notamment par son refus des lois narratives et de la spectacularisation hollywoodiennes. Dès les premiers instants de *Plaisirs inconnus*, il entreprend de récuser le mode de vision dominant sur le plan cinématographique, alors que le personnage principal d'un autre de ses films, Xiao Wu, un pickpocket devenu prêteur sur gages, apparaît pour proclamer qu'aujourd'hui : « L'art installe la scène, l'économie y chante. » Le plan suivant, qui montre ce qui se passe sur le perron d'une

salle de billard, confirme et désavoue à la fois ce précepte. D'un côté, des haut-parleurs oppresseurs annoncent tapageusement une nouvelle loterie aux techniques ultramodernes, mais de l'autre, cette parole heureuse est atténuée et déroutée par la « nuisance sonore » de la circulation routière et également par l'étonnante passivité, improductivité, des êtres anonymes et surtout de la caméra. Nous voyons en effet sur une longue durée plusieurs singularités quelconques (dont font partie les deux « personnages principaux ») fumer tranquillement, jouer aux dés ou simplement attendre. Puis, sans l'usuelle emphase visuelle et sonore, en fait, sans aucun changement de ton à l'exception d'un mouvement nonchalant de caméra qui leur jette une œillade, deux policiers courent derrière Xiao Wu et procèdent à son arrestation. Aussi lâchement, mais avec un même souci d'écartement, la caméra recadre les jeunes gens qui, sans réactions, poursuivent leur agir quotidien. Si la critique du modèle hollywoodien et incidemment capitaliste est évidente, le fait de se désintéresser de l'élément d'action pour porter l'attention sur ce qui n'en reçoit normalement pas s'avère, lui, une marque de respect moins habituelle, mais plus *courante*, qui invite les chercheurs à faire le même geste dans leur quête scientifique. Et ce geste est double. Premièrement, il tient compte des infimes mouvements du commun et non plus seulement de ses éclats, il fait s'équivaloir, en défection de toute hiérarchie, les histoires édifiantes de figures notables et la présence muette, à la fois errante et parlante, de corps anonymes. L'éloquence n'est plus le propre des personnalités et des événements; il y a de l'énonçable en toute chose, et c'est à la perception connaissante à le découvrir *en faisant sa part*. C'est justement le deuxième effort du geste éthiquement tenace par lequel le chercheur, à l'instar de l'artiste, s'applique à remonter sensiblement ce qu'il perçoit et ressent, s'applique à son tour à fictionner le réel afin de le penser.

La révolution esthétique, nous dit Rancière, est aussi le moment scientifique où s'est déchirée la frontière entre la raison des faits et la raison du récit, entre le document de l'historien et la fiction de l'artiste<sup>144</sup>. Sur ce brouillage du régime de la vérité, Foucault, dans ce qui trace son influence sur Rancière, mentionne :

Le livre fait usage de documents vrais, mais de façon qu'à travers eux il soit possible d'effectuer non seulement une constatation de vérité, mais aussi une *expérience* qui autorise une altération, une transformation du

---

<sup>144</sup> J. Rancière, *Le partage du sensible*, op. cit., p. 56-62.

rapport que nous avons à nous-mêmes et au monde où, jusque-là, nous nous reconnaissons sans problème (en un mot, avec notre savoir).<sup>145</sup>

Le véritable objet fictionnel permet une expérience inédite du réel, qui « n'est ni vraie ni fausse, [...] quelque chose qu'on se fabrique à soi-même, qui n'existe pas avant et qui se trouvera exister après. C'est cela le rapport difficile à la vérité. »<sup>146</sup> En réagencant les éléments du sensible, le travail fictionnel induit de nouveaux effets de vérité, d'autres possibles du savoir, *il produit et reconnaît de la réalité autre* au lieu de simplement reproduire et constater la réalité même, déjà schématisée et catégorisée par chaque discipline. Comme le film ou le livre, l'écriture savante est un remontage du réel qui nécessite chaque fois un *réenvisagement critique*, une nouvelle approche sensible. Il ne s'agit pas d'affirmer que le pauvre n'est pas pauvre, il l'est bien, mais il n'est pas que ça, et pour connaître les diverses formes de sa réalité, il faut diverses formes de regard. Tel que le souligne Laplantine, recadrer, rescénariser et remonter ce que nous percevons nous donne « la possibilité de faire varier non pas "la réalité", mais plus modestement le rapport que nous entretenons à un moment donné avec certains aspects de celle-ci »<sup>147</sup>.

Le réel est hétérogène, inégal, polymorphe, constitué d'une infinité d'inflexions et de divisions, de bruits, de textures et de nuances que nous ne ressentons souvent plus dans notre expérience sensible ordinaire *formatée* par les régimes sensibles, politiques comme scientifiques, qui dominent en imposant leur *sur-présence*, leur couche de vérité sur la présence des choses. Dès lors, si nous voulons re-connaître la richesse de ce qui est, nous devons d'abord apprendre à déshabituer notre perception. La raison d'être du geste fictionnel cinématographique est, dans un élan exemplaire pour la science, de *prendre au corps le potentiel métis des images* dans l'intention de débusquer l'intimité cachée du sensible et de l'actualiser le temps d'instantanés; temps précaire de perceptions nouvelles.

## **Connaissance métisse 2 : s'entre-former ou de l'in-formation du réel**

L'expérience cinématographique, particulièrement celle de films « réalistes », tels ceux de Jia, qui regardent le vivant d'un *œil documenteur*, a confirmé à Laplantine que

---

<sup>145</sup> M. Foucault, *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 864-865.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 864

<sup>147</sup> F. Laplantine, *Sons, images, langage, op. cit.*, p. 12.

l'observation du réel, afin d'être féconde, doit assumer son fait d'« expérience médiatisée, élaborée, transformée dans le travail du langage, [...] qui ne peut jamais avoir accès à des signifiés, mais seulement à des signifiants ou plus exactement à des processus sociaux en train de se faire (ou de se défaire) »<sup>148</sup>. Il précise son point de vue, et le nôtre, en soutenant qu'aussi réaliste soit-il, le film est toujours une opération de cadrages et d'assemblages qui *transforme* ce qu'il renvoie, et donc que la réalité présentée dans l'image n'est pas la réalité sociale vécue, mais *le spectre de sa transformation* :

C'est dans l'espace-temps d'un *écart*, aussi minime soit-il, entre le présent de ce que l'on vit et de ce que l'on voit, et l'absence de ce qui est montré, que se constitue l'une des dimensions anthropologiques des images : leur caractère non pas spectaculaire ni spéculaire, mais *spectral*, lié à la tentative de rendre compte en images de la fugacité et de la fugitivité de comportements quotidiens, dans ce qu'ils ont de plus banal.<sup>149</sup>

L'image en mouvement fait intuitivement apparaître un sentiment du *se faisant*, du temps qui s'écoule, mais cette apparition est précisément une hallucination, une perception qui s'écarte de la forme mobilisée du réel et qui, en elle-même, s'avère impossible à fixer : la forme de l'image est une *entre-formes*, et en cela, *plus près du réel*.

L'intuition du regard mécanique, en se moquant de notre formation de l'esprit, nous permet de traverser le faisceau de nos habitudes humaines et, partant, de sentir et de commencer à mieux connaître les processus du vivant. Mais puisque le sort de l'image engendrée est de disparaître, de devenir *discontinué* pour laisser place à ses semblables, le fait de la suite des images, le fait du film, ne cesse de jeter un doute sur nos nouvelles connaissances : « L'image "élargit la perception" des choses; mais le prix à payer tient dans la singularité, donc dans la fragilité et la *passagèreté* même, pour parler comme Freud, de l'image. »<sup>150</sup> Pour redire Epstein, l'image audiovisuelle présente une « personnalité seconde » de la réalité, son double ou son envers inquiétant, qui inquiète effectivement parce qu'il est évanescent, parce qu'il change constamment. Le paradoxe intrinsèque du cinéma est de nous permettre d'atteindre des mouvements du vivant, des continuités de l'existence qui nous étaient jusqu'alors voilées et inconnues, mais de

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>149</sup> F. Laplantine, *Leçon de cinéma pour notre époque*, op. cit., p. 179-180.

<sup>150</sup> G. Didi-Huberman, « L'image est le mouvant », op. cit., p. 18.

manière discontinue : *impression fragmentaire de la mouvance*. Sauf que ce fait perturbant est sans doute une nécessité pour la connaissance, car « en réalité, le corps change de forme à tout instant. Ou plutôt il n'a pas de forme, puisque la forme est de l'immobile et que la réalité est mouvement. *Ce qui est réel, c'est le changement continu de forme : la forme n'est qu'un instantané pris sur une transition.* »<sup>151</sup>

Le réel est *essentiellement une transition qui passe de forme en forme*, et cette *expression* perpétuellement renouvelée, soutient Jullien, est « l'indéterminable »<sup>152</sup> de la philosophie grecque et occidentale qui réfléchit d'abord par signes : n'étant pas de l'« être », l'entre-formes échappe à notre pensée<sup>153</sup>. Un détour vers la pensée chinoise devient dès lors intéressant, puisque celle-ci, pour approcher la transition, l'a divisée en deux opérations « entre lesquelles on peut jouer dialectiquement : "modification-continuation" ("communication"), dit le chinois (*bian-tong*)<sup>154</sup>. Or, ce rapport parlant est exactement celui du fait cinématographique d'ensemble qui *modèle* et *module* l'étant du sensible : tandis que le cadrage affecte des formes provisoires au procès des choses pointé par l'œil mécanique, le montage en fait sentir l'instabilité et la multiplicité en effectuant un métissage par déliaison, une jointure avec mailles entre les diverses figures générées. L'image cinématographique donne à percevoir et à penser l'existence entre-formes du réel et son expression transitoire, parce qu'intrinsèquement, elle est elle-même une forme mutante qui ne cesse de se jouer de sa propre figure : la reproduction de la continuité par le cadrage est sans cesse *transformée* par le travail métis du montage, par sa manière inquiétante de relier à coup d'écarts. En définitive, *l'image informe sur le réel parce qu'elle est en soi un fait in-formant*, un rapport entre un modelage précaire qui rend lisible un instant et une fragmentation constante qui rend manifeste le défaut de la figure.

Didi-Huberman résume ainsi le potentiel critique de l'image :

L'image serait donc la malice dans l'histoire : *la visuelle malice du temps dans l'histoire*. Elle apparaît, elle rend visible. En même temps elle désagrège, elle disperse aux quatre vents. En même temps elle reconstruit, elle se cristallise en œuvres et en effets de connaissance.<sup>155</sup>

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>152</sup> F. Jullien, *Les transformations silencieuses*, op. cit., p. 34.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>155</sup> G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 2000, p. 119-120.



Par ses mouvements propres de composition-décomposition-recomposition toujours en train de recommencer, l'image se moque des instances de la figure, autrement dit, des prétentions de tout régime sensible à imposer une lecture du temps, et nous donne un accès privilégié à la présence originaire des choses, à leur *étant* tourbillonnaire, à leurs processus vitaux multiformes et multitemporels.

Mais encore une fois, le fait langagier de l'homme, avare de stabilité, tend à renier cette double vérité de l'impermanence du vivant, de l'être comme réalisation continuelle et à chaque instant différente. L'image tend à se faire la propriété du signe, alors que sa source d'informations réside dans son activité illimitée d'in-formation, de multiplication qui fait apparaître les êtres chaque fois sous de nouveaux plis. C'est face à ces conditions de rigidité que doit intervenir le geste fictionnel, que l'artiste et également le chercheur doivent poser une action sur le médium qu'ils manient, en dépit ou en raison de l'incertitude que cela génère, afin d'en retirer les possibilités de re-connaissance sensibles. Leur dignité, nous dit encore Didi-Huberman, est d'être cet « enfant malicieux [qui] a pour lui la fausse innocence et la vraie puissance de l'esprit critique, voire révolutionnaire »<sup>156</sup>. Comme pour l'enfant qui « joue des tours » et qui se réinvente le monde par féerie, celui qui approche le monde doit s'adonner à un plaisir conscient du jeu avec l'image. La nature critique de son travail passe par des *opérations* esthétiques qui trompent les figures actuelles de l'*étant* et qui s'amuse à les *réenvisager*, à remonter leurs significations *vers des processus de lecture nouveaux*. Pour atteindre et partager une connaissance plus respectueuse du réel, les moments de présence cadrés par le regard approchant doivent être réinventés dans le moment de la fiction, c'est-à-dire dans le métissage de relations nouvelles, mais en conservant la force fragmentaire, lacunairement féconde de celui-ci : il faut vouloir que l'image reste opérée pour qu'elle puisse se faire opérante, il faut vouloir laisser le travail de l'image se poursuive de lui-même pour que d'autres intelligences puissent aussi y prendre plaisir et en faire une réorganisation signifiante, heureusement troublante : « De même, écrit Benjamin, "le plaisir qu'on prend au monde des images [...] se nourrit d'un sombre défi lancé au savoir". Et rien n'est plus nécessaire, pour le savoir, que de relever ce défi. »<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 155

## Se jouer du document ou le devoir et le droit de (se) fictionner

Nous en revenons ainsi, après avoir tourné notre attention en direction de l'expression in-formative des images, au travail effectué par Jia dans *I Wish I Knew*, car malgré qu'il s'agisse d'un documentaire, cette *production* s'avère exemplaire de la mobilisation fictionnelle du potentiel critique des images. En fait croit Rancière, puisqu'il permet plus facilement de jouer avec les différentes traces de la formation du sensible, par exemple de mélanger ce qui est déclaré comme des documents d'archives avec des extraits d'une composition dite imaginaire, « le cinéma documentaire est capable d'une invention fictionnelle plus forte que le cinéma "de fiction", aisément voué à une certaine stéréotypie des actions et des caractères »<sup>158</sup>. Dans le cas qui nous intéresse, l'idée de Jia est plus précisément de *réinventer la présence* des êtres « réels » qui l'entourent, ou de faire parler autrement leur vie et leur histoire, à travers la manipulation subjective et critique des images. Parlant d'une de ses principales influences, il indique :

Dans les films de De Sica, j'ai d'abord perçu une attention portée aux gens. C'est une chose primordiale, une attitude envers la vie. Il a trouvé cet état d'esprit à l'aide d'une technique purement cinématographique, par la structuration des images en mouvement. Parce qu'ils touchent à l'essence du cinéma, ses films m'ont appris à partir à la découverte d'une certaine poésie dans un environnement réel.<sup>159</sup>

Le jeu avec l'image permet d'opérer le réel, soit de scissionner sa figure actuelle, de dénicher quelques-uns des mouvements intimes qui le constituent, puis d'en remanier l'approche sensorielle et la lecture. Nous avons déjà dit qu'avec *I Wish I Knew*, Jia ouvre l'unité de la vision prétendue englobante et exhaustive en multipliant les points de vue et les formes de cadrages. À cette fragmentation en aspects, il adjoint la multiplication, et du même coup la déhiérarchisation, des prises de paroles et des histoires. Qui plus est, celles-ci sont ornementées de détails anodins et d'impressions personnelles qui expriment le vécu des choses, qui convertissent le fait en *se faisant*. Déjà, cela fait fléchir l'autorité du discours historique officiel, ramollit son façonnage de la matière du temps de telle façon qu'elle commence à redevenir pétrissable, sujette à la ré-expression sous l'effet des

---

<sup>158</sup> J. Rancière, *Le partage du sensible*, op. cit., p. 60.

<sup>159</sup> Z-k. Jia, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*, op. cit., p. 62.

gestes esthétiques de l'artiste. Prenant comme de juste ce rôle à cœur, Jia concrétise encore davantage la *reprise*, artistique et politique, des éléments sensibles de l'image.

L'un de ses gestes poétiques consiste à faire apparaître ici et là, comme de petites saillies (semi-)fictionnelles dans le déroulement du document, le corps errant de l'actrice Zhao Tao. Présent dans la majorité de ses films, ce corps incarne le travail de l'artiste et bien que restant ici muet, il énonce le regard d'un conteur ignorant. D'une part, *agissant en tant que tiers-passeur*, le chemin qu'il parcourt, des débris de chantiers au sommet de la tour du Centre mondial des finances de Shanghai en passant par un cinéma et le site de l'exposition universelle, chemin traversé poétiquement à la faveur d'une incrustation sensible dans le moment (musique lancinante, lents travellings parfois dans le rythme tranquille de la respiration profonde, parfois avec saccades), *tisse un lien d'intéressement* à la fois entre les divers témoignages récités par la parole et/ou la simple présence dans l'image (ceux qui ne font qu'apparaître visuellement nous parlent aussi) et entre ceux-ci et les impressions subjectives du conteur qui cherche à dire la beauté qu'il lui tombe sous les yeux. Autrement dit, le corps de l'actrice tient lieu de moyen « raccrocheur », de fil matériel qui raccorde les expressions disséminées du filmeur et des filmés avec le désir de les faire circuler en direction de ceux qui se retrouvent de l'autre côté de l'écran.

D'autre part, le mutisme même de ce tiers, de cette masse mouvante placée entre les filmés, le cinéaste et les spectateurs, manifeste la *fêlure intrinsèque à toute communication* par laquelle sont interrompues la justice des échanges et la circulation des expériences. Rancière soutient que cette fêlure se joue à deux niveaux<sup>160</sup>. À l'externe, il y a bien sûr le système de distribution des films, dominé par l'argent et les intérêts politiques, qui rend inégalitaire l'organisation du paysage sensible au sens où il empêche les plus humbles, et aussi ceux qui désirent les re-connaître, d'accéder à leur propre richesse sensorielle, éloignement évoqué ici, alors que le film est sur le point de se clore, par la vue surplombante depuis la tour financière. Cette réalité du filtre sensible est une évidence en Chine où les interdictions et les « réductions » de diffusion sont chose courante (films censurés ou autorisés seulement le temps de quelques représentations dans de petites salles), refus de partage auxquels Jia doit constamment faire face<sup>161</sup>.

---

<sup>160</sup> J. Rancière, *Les écarts du cinéma*, op. cit., p. 149-153.

<sup>161</sup> Z-k. Jia, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*, op. cit.

Mais en deçà de la distribution des objets filmiques, l'éclatement de la réciprocité se produit avant tout directement à l'interne, dans le fait même de la parole qui s'avère toujours en partie muette. Ce fait se sépare lui aussi en deux dans *I Wish I Knew*. D'un côté, les corps d'anonymes qui ne parlent normalement pas trouvent, pour la plupart sans avoir besoin d'être nommés, un espace d'expression dans les images du conteur, mais étant donné que celles-ci ne cessent de pointer différemment, en raison d'un cadrage incertain, de se faire entendre confusément, en raison d'une prise de son synchrone avec le brouhaha urbain, et de défiler par morcellement, en raison d'un montage opérant, la présence de ces êtres est donc, comme la nature des images, passagère, impossible à définir. À l'instar du corps de l'actrice, des fragments de leurs expériences circulent au milieu du tapage de la reconstruction sans avoir le temps de se poser, sans avoir ni un cadre stable ni un espace sonore dédié, exempt de bruits, pour faire sens : la prise en considération de l'in-formité des images et de l'inexorabilité de la bruyance du décor de la communication engendre une *indécision des affects*, qui exhorte un travail de lecture.

De l'autre côté, la tonalité mélancolique donnée à la marche la transforme en sorte d'errance sublime, en un échappement hors de la réalité connue dans lequel, comme dirait Rancière, l'individu se sépare de lui-même<sup>162</sup>. Dans le cas présent, l'individu qui s'égare dans le « tableau imaginaire », qui se mé-connaît et entrave ainsi le partage de lui-même, n'est pas l'actrice, mais le cinéaste pour lequel son corps muet fait figure de tiers. L'histoire du peuple shanghaien étant trop hallucinante, le conteur qui l'approche en est « ébloui » et ignore comment la dire, ou plutôt ne se sent pas autorisé à parler au nom de tous à travers sa seule lecture émotive. Le corps de l'autre lui permet alors de tout de même faire passer ses impressions dans l'image, mais dans leur fêlure même, sous le mode des intensités étranges. À l'exemple de cette série de vues *réalisées* lors d'une promenade, où tout semble dédoublé, « spectralisé » par le son évasif du trafic humain, routier et maritime, par de tristes notes musicales et par un jeu de reflets, de distanciation, d'embrumage, d'embrouillage et d'ombrage (figures 24 à 28), la réalité apparaissante possède un *caractère fantastique*. Ce que l'œil agencé de la caméra et de l'artiste fait percevoir est l'étrangeté de ce que nous vivons, la fantaisie « naturalisée » qu'est notre milieu sensible et dont nous ne nous rendons plus compte; *la réalité de notre fiction*

---

<sup>162</sup> J. Rancière, *Les écarts du cinéma*, op. cit., p. 151.

*quotidienne, le fait que notre réalité est toujours une forme de fiction, devient tangible dans la formation impressivement troublée de l'image et, du fait même de ce trouble (du) sensible, s'ouvre à autre chose, à d'autres féeries du réel.*

Étant donné que sa vision, éblouie, ne suffit pas à exprimer le potentiel sensible que recèle le silence de ceux qu'il approche, un autre des gestes poétiques de Jia consiste à tirer profit des actions fictionnelles qui ont été posées avant lui, de créations filmiques qui ont proposé d'autres visions de la réalité, qui de manière chronique ont tenté d'induire de nouveaux effets de vérité à l'intérieur de l'un des régimes politiques contrôlant l'image, dans le but de contrôler l'allure des choses, avec le plus de détermination. Censé produire une vue officielle, représentative de la magnificence de Shanghai, le cinéaste contamine plutôt le corps documentaire en réintroduisant certaines des composantes pathogènes, certaines des malices originaires suscitées par ses prédécesseurs et ses contemporains : il dérègle l'image officielle par l'entremise d'images *autres*. En effet, il insinue épisodiquement au travers des témoignages « réels » de nombreux extraits de films, tels *To Liberate Shanghai* (Wang Bing, 1959), *Red Persimmon* (Wang Tong, 1996), *Flowers of Shanghai* (Hou Hsiao-Hsien, 1998), *Chung Kuo Cina* (Michelangelo Antonioni, 1972), *Days of Being Wild* (Wong Kar-Wai, 1990), qui chacun, par des manipulations esthétiques singulières, donnent accès à d'autres formes de regard. Souvent, Jia se réapproprie ces opérations pour réaliser ses images. Il prolonge notamment le style étourdissant élaboré par Lou Ye dans *Suzhou River* (1999), à savoir l'utilisation d'un montage par flashes et d'une caméra mobile affectée d'incessants mouvements et zooms, afin de communiquer le vertige provoqué par la mutation ultrarapide de la mégapole portuaire. Le grain « sale » des images initiales disparaît pour sa part des nouvelles images, tournées dix ans plus tard, à l'avenant des édifices en décrépitude et des ouvriers souillés qui, par souci d'aseptisation visuelle et sociale, ont été remplacés par des immeubles émaillés et d'élégants promeneurs (dont le cliché est le couple de mariés). Nous constatons néanmoins que la pratique des badauds, celle du flânage et de l'émerveillement devant les petits riens, demeure bien vivante et qu'en faire le témoignage se situe au centre de la pratique des deux cinéastes-conteurs.

En reliant de la sorte de multiples histoires du cinéma chinois à celles socialement et diplomatiquement troubles de Shanghai, *Jia énonce le cinéma en depositaire et*

*régénérateur des mémoires du peuple* et, du coup, manifeste le pouvoir de contestation et de réinvention historique inhérent à cet art. Malgré sa mince matérialité, le corps de l'image constitue l'espace au sein duquel les traces du passé peuvent se déposer, comme une lie mémorielle, puis, lorsqu'un geste fictionnel y est posé, reprendre vie et troubler le cours des choses. Et le rôle, voire le devoir de l'artiste n'est pas seulement d'accomplir lui-même ce geste de ré-imagi-nation, de réinvention de la communauté par une reprise malicieuse de l'image, il est aussi d'appeler les autres à l'accomplir avec lui : ses actes créatifs doivent ouvrir des espaces hétérotopiques dans lesquels quiconque peut obtenir le pouvoir de se fictionner, de fausser la vérité que les fictions dominantes imposent.

Deleuze croit fermement que la fonction politique du cinéma est une « fonction de fabulation » par laquelle l'auteur agit en tant que catalyseur des forces collectives potentielles en se donnant des « intercesseurs », c'est-à-dire en laissant, à la place de sa fiction personnelle, des « personnages réels et non fictifs » se fabuler eux-mêmes :

Ce que le cinéma doit saisir, ce n'est pas l'*identité* d'un personnage, réel ou fictif, à travers ses aspects objectifs et subjectifs. C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à "fictionner", quand il entre "en flagrant délit de légender", et contribue ainsi à l'invention de son peuple.<sup>163</sup>

Le véritable geste d'affirmation politique de l'auteur n'est donc pas celui de produire des énoncés individuels, quand bien même ils seraient incendiaires, mais celui d'*accueillir* la parole des autres au cœur de la sienne et d'*opérer* une vaste mise en légende, de manière à « produire des énoncés déjà collectifs, qui sont comme les germes du peuple à venir »<sup>164</sup>, d'un peuple « rêvé » dont l'expression commune et de chacun serait libérée. Au moment où il métisse, où il fait communiquer dans leur hétérogénéité discordante sa propre puissance d'imagination avec celle de ses semblables, le cinéaste réalise, sur la foi de Deleuze, la « vérité du cinéma », en ce sens qu'il génère un « discours indirect libre » à plusieurs têtes qui, par sa multiplicité de « je » qui se font « autre » *ensemble*, détruit le modèle actuel du vrai et engage de véritables devenirs, soit de nouvelles lignes de vie et de pensée qui n'ont plus de compte à rendre à aucune forme de réalité préétablie<sup>165</sup>. La

---

<sup>163</sup> G. Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 196.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 197 à 199.

nature du fait artistique, fictionnel, est d'être une « puissance du faux » qui se moque des idéaux de vérité, qui va par-delà le bien et le mal en affirmant la préséance de la vie :

Il ne s'agit pas de juger la vie au nom d'une instance supérieure, qui serait le bien, le vrai; il s'agit au contraire d'évaluer tout être, toute action et passion, toute valeur même, par rapport à la vie qu'ils impliquent. L'*affect* comme évaluation immanente, au lieu du jugement comme valeur transcendante.<sup>166</sup>

Jia fait partie de ces conteurs qui *ignorent* le discours supposément avisé du maître pour entreprendre une démarche plus *intuitive* où ce qui importe avant tout, c'est de débusquer et de redistribuer les forces de vie en *faisant preuve d'une générosité créatrice*. Cela veut dire que l'artiste partage l'image avec d'autres, la transforme en espace commun d'expression, puis fabrique une vision avec les affects qui y sont éveillés sans toutefois rendre de décision définitive, c'est-à-dire en évaluant quand même les forces en présence (choix de cadrage et de montage) mais en ne tentant pas de déterminer ce que les spectateurs devraient en penser. Son esthétique fonde une certaine égalité des intelligences en accueillant le faire expressif des uns vers le faire traducteur des autres. Si Jia désire produire des images, c'est afin de *faire jouer des fabulations singulières dans le commun de l'imagination, et ce, dans un intérêt pour la connaissance et la pensée* :

J'espère que ces témoignages qui ne sortent pas de l'ordinaire donnent cependant accès à un espace imaginaire plus grand. Dans cet espace ouvert à l'imagination, le spectateur peut ajouter ses propres expériences, son vécu personnel. Il ne s'agit pas de cas particuliers, mais d'une *mémoire collective*.<sup>167</sup>

*I Wish I Knew* fonctionne ainsi en tant que document *de* fabulations qui fait circuler des affects singuliers dans le lieu du sensible et qui, du même coup, prouve la création comme unique vérité du vivant. Nous y découvrons entre autres des sentiments de résilience, de fierté et de tendresse à travers diverses paroles qui *prennent* l'image, qui, au contact de l'artiste, investissent et façonnent le *corps* de la fiction qu'il est en train de créer. Que la remémoration de l'acceptation sereine de la ruine de l'entreprise familiale

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 184-185.

<sup>167</sup> Z-k. Jia, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*, op. cit., p. 231-232.

par un père amant d'opéra introduise une danse et une chanson, que l'histoire d'un père militant qui fut exécuté et d'une mère qui en est devenue dépressive convoque des images d'archive de ces faits, que les souvenirs d'une ouvrière devenue modèle entraînent la présentation d'extraits du film d'influence communiste dans lequel elle tenait le rôle principal ainsi qu'un voyage vers son ancien lieu de travail où d'autres souvenirs sont réveillés, ou simplement que le rappel du tournage avec un cinéaste étranger modifie un peu le regard porté sur les clients d'un café, les récits des habitants ou des « passagers » de Shanghai *affectent* l'image et tissent une fiction singulièrement commune, c'est-à-dire qu'ils chargent le présent de multiples perceptions et paroles du passé et, ce faisant, brisent l'unité officialisée du temps et offrent de nouveaux visages à l'histoire. Même s'ils divergent de ce que Deleuze conçoit comme tel, les actes ici accomplis se révèlent en tant qu'actes de fabulation au sens où ils sont des récits *inspirés* par ce qui fut (peut-être) s'inventant comme *performances nouvelles du présent*, et donc comme amorces de devenir autre. Autrement dit, il y a création de possibilités de subjectivation à partir d'un ensemble de recreations historiques subjectives, à partir d'un travail commun de reprise des traces du passé inscrites sur des corps ordinaires, travail d'expression et de partage de la matière mémorielle engagé par la main et œuvré dans la vision du cinéaste.

Cette volonté de Jia d'impulser l'effectuation des paroles muettes du commun au sein des images qu'ils performant lui-même s'affirme d'ailleurs formellement dans la séquence initiale de *Plaisirs inconnus*, celle qui donne le ton au film. Dans le premier plan, le regard mécanique de la caméra présente le jeune Bin Bin qui, l'air blasé, déambule en moto dans les rues bruyantes de Datong (figure 29), ville du Shanxi en proie à la fermeture accélérée des entreprises d'État. La valeur de ce corps errant pourtant très, trop banal, celui d'un anonyme de dix-neuf ans qui se perd dans les mouvements économiques impérieux enclenchés par le gouvernement chinois, sera aussitôt énoncée poétiquement par le geste artiste du second plan. Celui-ci prend place dans la pénombre d'un hall de gare alors que la caméra, initialement fixe face à un grillage derrière lequel se déplacent des « ombres » humaines (figure 30), est soudainement dérangée par un air d'opéra chanté en hors-champ. Attirée par cette étrangeté, elle entreprend un remarquable mouvement à 360°, passant d'abord rapidement sur le corps de Bin Bin écrasé sur un banc (figure 31), comme s'il était sans importance, puis ralentissant tout à coup,



perturbée par ce qu'elle voit : celui qui chante n'est pas un ténor, mais un homme bien ordinaire à la voix inharmonieuse. Qui plus est, le morceau musical est tiré de la *Traviata* de Verdi, un opéra populaire non conventionnel inspiré du roman réaliste d'Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias*. Plus encore, celui qui s'amuse à ramener le grand art à égalité avec les autres formes d'expérience sensible, par exemple, le jeu naïf des enfants en arrière-plan, est le cinéaste lui-même, Jia (figure 32), qui annonce d'emblée sa volonté de donner un espace d'expression aux singularités quelconques. Conséquemment, Bin Bin vient le rejoindre sous le regard de la caméra (figure 33), avant d'en prendre le relais jusqu'à l'embrasement lumineux d'une porte (figure 34) : les corps muets des anonymes ont maintenant droit à autant, sinon plus de lumière que n'importe qui d'autre. Et cette lumière n'est pas seulement celle qui postule l'égalité ontologique de tous, elle est aussi et surtout celle de l'art cinématographique qui, tel que cela se produit dans le passage entre le restaurant et la discothèque analysé précédemment, *projette* les personnes dans le monde de la fiction et leur permet de devenir personnage de leur propre histoire. En fin compte, ce que l'artiste affirme est le désir que son travail imageant ouvre des espaces de fictionnement au sein de la réalité quotidienne, que sa fabrication d'images soit la fabrication *avec* les plus humbles de leur droit d'être les maîtres de leur milieu sensible.

Ce principe à la fois esthétique et politique de fabulation *en* plusieurs voix et voies fonde véritablement le cinéma de Jia qui est celui de l'*entre métissé* : du partage d'impressions avec les filmés en direction des spectateurs qui crée un espace hétérotopique d'échanges « fictifs » ou de fictionnement; de l'insertion profonde dans le mouvant sans cesse doublée, par le travail du cadrage et du montage, d'in-formations de lecture qui risque de générer des écarts dans les éthos scientifico-philosophiques; et aussi de l'intermédiation, d'un jeu de croisement de différentes formes médiatiques dans l'image, par exemple, l'utilisation des téléphones portables dans *The World* qui déclenchent des séquences d'animation dans lesquelles les personnages atteignent un autre niveau de fictionnalité, qui contamine et fait agir autrement le lieu du sensible. Ces trois modalités d'intéressement se déploient avec une *puissance créatrice* toute particulière dans *Still Life*, alors que l'appropriation du fait des natures mortes engendre un réenvisagement critique du territoire en ruines, une redécouverte fictionnelle de sa matière existentielle endormie, ce qui délivre une sorte d'archive mouvante du commun.

### Chapitre 3. L'œuvre critique des *still lifes* comme germes de mémoire

#### Les restes de la disparition

Comment parler de ce qui disparaît, de ce qui cesse d'être visible sans toutefois complètement cesser de vivre? Benjamin fait remarquer que « la mort est la sanction de tout ce que relate le conteur. C'est de la mort qu'il tient son autorité. Ses histoires, autrement dit, renvoient toujours à l'histoire naturelle. »<sup>168</sup> Mais qu'arrive-t-il quand cette histoire est celle d'une destruction énoncée en progrès, quand la matière qui sert à former les récits et les mémoires d'un peuple est voilée par une finalité politico-économique?

Cette question à propos de la transmission des expériences et subséquemment du *devenir commun* à l'heure des constructions effrénées, qui *incluent* d'ordinaire une *procédure de déconstruction* massive, sous-tend l'étrange travail de médiation effectué par Jia dans *Still Life*. Les *gestes* de cette œuvre ont effectivement été provoqués, nécessités par la conversion, désormais courante en Chine et ailleurs sur la planète, d'un lieu pleinement « habité », c'est-à-dire significativement investi par un réseau de pratiques sociales, culturelles et spirituelles, en non-lieu, c'est-à-dire en « espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique »<sup>169</sup>. Dans le cas présent, c'est le territoire des Trois-Gorges qui se retrouve désigné en raison de la construction du plus gros barrage hydraulique au monde. L'édification de ce dernier implique concrètement que la ville doublement millénaire de Fengjie soit démantelée, ruinée afin d'être submergée, que des milliers de « braves gens » soient déplacés, déliés de leur milieu social, que les corps des démolisseurs soient eux-mêmes démolis, épuisés à la tâche, et que l'énergie physique mais aussi spirituelle du principal fleuve d'un peuple, le Yangzi, soit détournée, dérobée par la loi du profit.

Ce démantèlement de l'habitat au sein duquel se pratique le *vivre ensemble* est conduit en conformité avec les deux logiques fondamentales de la fiction actuellement dominante en Chine, à savoir celle à tendance utopique du socialisme de marché. Il est d'abord commandé par une *logique du symbole*. L'ensemble des dirigeants chinois du XX<sup>e</sup> siècle ayant ambitieusement projeté de maîtriser les forces impétueuses du grand

---

<sup>168</sup> W. Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, [1936] 2000, p. 130-131.

<sup>169</sup> M. Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 100.

fleuve, ce que signale Jia par l'insertion d'archives télévisuelles montrant les visites quasi solennelles de Mao et de Deng Xiaoping (figure 35), le moment de l'érection du barrage permet d'exhiber le fait que de solides compétences techniques, opérationnelles et mobilisatrices sont désormais acquises et, corollairement, d'affirmer une position de pouvoir autant sur la scène nationale qu'internationale. La prise de possession du site des Trois-Gorges sert avant tout à mettre en évidence des intentions de puissance, elle est ce que de Certeau nomme une « stratégie [qui] postule *un lieu* susceptible d'être circonscrit comme *un propre* et d'être la base d'où gérer les relations avec *une extériorité* de cibles ou de menaces »<sup>170</sup>, la cible étant ici le marché mondial et les menaces tous ceux qui souhaiteraient remettre en cause le contrôle ou les capacités réelles du Parti communiste.

L'édification d'une figure d'autorité va de pair avec la seconde logique qui justifie le démantèlement de l'habitat, soit la *logique oublieuse et finalitaire du progrès* peu importe prix. De Certeau nous dit que « le "propre" est une victoire du lieu sur le temps »<sup>171</sup>, que le fait stratégique focalise la pensée et l'agir vers l'avant, sans aucune considération pour ce qui peut témoigner du passé collectif et encore moins des passés personnels. L'*incorporation* des forces productives au projet de grandeur économique requiert une amnésie volontaire et en Chine, à l'exemple évoqué dans *Still Life* de cet ordinateur du centre d'urbanisme qui, alors qu'il est censé contenir le registre de tous les habitants de Fengjie, s'avère soudainement défectueux lorsqu'un homme l'interroge dans l'espoir de retracer sa femme, c'est tout le système dominant de l'information qui, pour reprendre Deleuze, « joue de son inefficacité pour asseoir sa puissance, sa puissance même étant d'être inefficace, et par là d'autant plus dangereux »<sup>172</sup>. Ainsi, la seule chose que les représentants du Parti communiste sont en mesure de répondre aux individus déplacés est « d'être raisonnables », en d'autres termes de tout laisser derrière eux et de quitter en silence vers un des grands centres industriels du pays. Et s'il arrive de voir apparaître des éléments du passé, ce ne sont que certains clichés de l'époque maoïste que l'idéologie du progrès recycle dans son mécanisme de mobilisation du peuple, tel cet écriteau qui indique « Donnez-vous corps et âme » (figure 36), donc qui énonce la nécessité de tout sacrifier, même sa santé, pour le bien-être économique de la nation.

---

<sup>170</sup> M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, p. 59.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>172</sup> G. Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985, p. 353.

Absorbé, donc, dans une représentation symbolique de puissance et une rhétorique du « en avant seulement », le territoire des Trois-Gorges perd sa consistance tant physique, en étant pour les besoins de la cause recouvert d'eau et de béton, que mentale, car lorsqu'un corps disparaît de la vue, observent Varsos et Wagner, cela « suspend sa capacité [...] à se manifester à la conscience humaine en tant que phénomène – objet d'expérience possible impliquant la liaison entre données de sens, situés dans le temps et l'espace, et catégories de pensée »<sup>173</sup>. Le fait de devenir *inapparent*, ajoutent-ils,

affecte toute forme de constitution et de transmission de connaissances, d'évaluation, de critique et de mémoire de ce qui a ou qui aura lieu, en modifiant la *matière* même de ce dont il s'agit, devenue en quelque sorte *informe*, sans résolution, crucialement ouverte sur le temps et l'espace.<sup>174</sup>

La conséquence de l'action stratégique découlant du désir de contrôler l'évolution du marché est ainsi *de faire manquer, aux sens et à l'esprit, la matérialité sensible* qui permet, autorise, l'expérimentation et la lecture du lieu, sa conceptualisation en tant qu'habitat, sa mise en récits et s'ensuivant sa mise en mémoire, bref, qui permet sa reconnaissance et son re-partage, sa création comme espace commun de vécu.

Néanmoins, pour la philosophie chinoise ancienne, dont les visions se poursuivent encore aujourd'hui diversement, « disparaître, ce n'est pas forcément être anéanti, ce n'est pas perdre son être ou son existence, c'est simplement ne plus être *visible* ou ne plus être vu »<sup>175</sup>. Explorateur de la pensée chinoise, Zufferey souligne que pour les taoïstes aussi bien que pour les confucianistes, la matière peut être soustraite au regard, mais jamais au monde, elle se déplace, se transforme, *change d'apparence*, mais en étant toujours préservée<sup>176</sup>; c'est la réalité de l'entre-formes à un niveau plus vaste. Dans cette perspective, les corps du territoire des Trois-Gorges qui sont recouverts ou fait ruines ne sont pas complètement dissipés ou détruits, ils sont plutôt éclipsés, écartés, déformés, ils sont pris dans un *processus de voilement* qui en rend difficile l'approche. La matière à histoires et à mémoires est en fait toujours là, mais sous un mode latent, sa *lisibilité* ayant

---

<sup>173</sup> G. Varsos et V. Wagner, « Disparaître à présent. Introduction », *Intermédialités*, 2007, n° 10, p. 12.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>175</sup> N. Zufferey, « Aspects philosophiques de la disparation : un détour par la Chine ancienne », *Intermédialités*, 2007, n° 10, p. 55.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 55-60.

été brouillée par l'idéologie du pouvoir marchand : « les lieux, suppose de Certeau, sont des histoires fragmentaires et repliées, des passés volés à la lisibilité par autrui, des temps empilés qui peuvent se déplier mais qui sont là plutôt comme des récits en attente et restent à l'état de rébus »<sup>177</sup>. Même ruiné et « éteint », le paysage des Trois-Gorges reste une réserve de traces temporelles ou historiques et, partant, de possibilités pour le savoir et la mémoire, pour la subjectivation scientifique et politique.

Varsos et Wagner dégagent pour cette raison un constat *formel* : « ce qui disparaît persiste dans son absence, de manière irrésolue, certes, mais incitant aussi l'émergence de nouvelles modalités de présence et de vie »<sup>178</sup>, c'est-à-dire de nouveaux dispositifs du *donner à voir* capables de rendre sensible et de « faire parler » la matière voilée. C'est justement cette volonté de faire ressurgir, éprouver et voyager certaines des *expériences* mises à l'écart par l'action stratégique, pratiquement enfermées dans les ruines du territoire, qui anime le travail poétique de *Still Life*. Et tel que son nom l'indique, c'est par l'entremise du dispositif des natures mortes cinématographiques que l'artiste Jia redonne un peu de vie aux éléments de la nature, sauvage comme humaine, que le pouvoir marchand tente d'ordonner dans sa propre figuration, à l'avenant de ce billet de banque qui capture l'image du fleuve et en devient la seule médiation (figure 37). Jollet mentionne que les natures mortes étaient à l'origine et sont encore souvent « des cadeaux, des objets faits pour circuler d'un lieu à l'autre, d'une personne à une autre »<sup>179</sup>, et il n'est alors pas surprenant qu'un conteur en récupère la force de partage afin de redistribuer une richesse sensible qui est en train de disparaître des yeux et des esprits, qui est en train de subir une désagrégation physique et une évacuation mentale.

L'intention de Jia, souligne pertinemment Bordeleau, est « de *cadrer* le progrès *en temps réel*, c'est-à-dire soutenir *au présent* l'épreuve de la destruction »<sup>180</sup>. De fait, nous allons, après avoir précisé les potentialités temporelles intrinsèques aux ruines, examiner comment les natures mortes inventées par Jia, à travers des *opérations d'actualisation*, font à la fois figure d'intercesseurs mémoriels (*gestes esthético-archéologiques*) et de fenêtres critiques sur le(s) temps et le(s) devenir(s) du commun (*intérêt éthico-politique*).

---

<sup>177</sup> M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 163.

<sup>178</sup> G. Varsos et V. Wagner, « Disparaître à présent », op. cit., p. 12.

<sup>179</sup> É. Jollet, *La nature morte ou la place des choses: l'objet et son lieu dans l'art occidental*, Paris, Hazan, 2007, p. 18.

<sup>180</sup> E. Bordeleau, « *Still Life* de Jia Zhangke. Les temps de la rencontre », *Inflexions*, 2010, n°4, p. 142.

## Le temps en creux

Jusqu'à récemment étrangers au concept de monument historique, à cette invention philosophique de l'Europe d'un moyen tangible de se figurer le temps, les Chinois ont longtemps déconsidéré leur patrimoine matériel<sup>181</sup>. Liang fait toutefois ressortir, en reprenant l'analyse du littéraire Owen, qu'un culte du passé s'est quand même développé dans leur littérature, et ce, depuis plus de deux mille ans, seulement sous une autre forme : « le culte des os, du millet luxuriant, des stèles, des vicissitudes, et enfin des fragments »<sup>182</sup>. L'histoire chinoise, ses événements, ouvrages et acteurs, semble n'avoir (eu) besoin que de restes, que de *ruines d'êtres* pour se raconter.

Comment cela est-il possible? Apparemment, « si la fragmentation signifie la perte de la continuité, toute la valeur de l'intégralité est cependant concentrée dans le fragment, qui implique beaucoup plus que soi-même, et possède souvent une qualité d'intensité et de complétude »<sup>183</sup>. Malgré qu'elles soient *affectées* par un processus de désagrégation, *les ruines cristallisent l'expression d'une vie*, ce sont, pour parler comme Didi-Huberman<sup>184</sup>, des *latences d'une intégralité démontée* que le regard humain, s'il souhaite en lire l'histoire, peut ou doit remonter. Car, le signale Derrida, en soi, la ruine ne dit rien, elle est « plutôt cette mémoire ouverte comme un œil ou la trouée d'une orbite osseuse qui vous laisse voir sans rien vous montrer *du tout*. [...] Rien de la totalité qui ne s'ouvre, se perce ou se troue aussitôt »<sup>185</sup>. La ruine ne donne pas une vue évidente mais évidée et *évidante* d'un tout, elle *rend opérant* des passages *en* lui. Autrement dit, elle « n'est pas [simplement] devant nous, ce n'est ni un spectacle ni un objet d'amour. *Elle est l'expérience même* »<sup>186</sup>, moins de la chose en tant que telle dont elle est le reste, que de sa temporalité : *la ruine est la présence lacunaire du temps qui passe*.

Ayant été et étant morcelées par l'action de l'homme ou de la nature, mais demeurant toujours là, sous une *apparence qui change*, les ruines sont la *substance du changement*, elles sont de *réelles* « matières à survivance » qui dénotent « les *traces* et le

---

<sup>181</sup> Z. Liang, *La naissance du concept de patrimoine en Chine XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions Recherches/Ipraus, 2003.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> G. Didi-Huberman, « Montage des ruines », *Simulacres*, 2001, n° 5 (septembre-décembre).

<sup>185</sup> J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990, p. 72.

<sup>186</sup> *Ibid.*

*travail* du temps dans l'histoire »<sup>187</sup>. Leur réalité est celle du « survivre d'un excès de vie qui résiste à l'anéantissement »<sup>188</sup>, ce qui veut dire que leur *présence*, donnée en corps résiduels et précaires, fait concurremment éprouver le *cours* d'une vie dans ce qu'elle fut déjà, dans sa résistance obstinée et dans son inquiétant procès qui la destine à un terme. À travers leur forme in-forme de restes déconnectés les uns des autres, les ruines incarnent sommairement des condensés de temps stratifiés, des stases temporelles qui débordent le présent des deux côtés, vers un passé toujours palpable et vers un devenir incertain, vers ce qui n'est plus, mais qui nous hante encore (le négatif, le spectral), et vers ce qui ne sera plus et nous fragilise (l'éphémère, le doute).

Augé trouve ainsi que la vue de cette matière organiquement *entre-deux-états* que sont les ruines, que « la perception de cet *écart* entre deux incertitudes, entre deux inachèvements, [...] est celle du temps, de l'évidence soudaine et fragile du temps »<sup>189</sup>. Il ne s'agit cependant pas du simple temps factuel de l'histoire, puisque d'une part, celle-ci « est trop riche, trop multiple et trop profonde pour se réduire au signe de pierre qui s'en est échappé » et, d'autre part, contempler un paysage de ruines, à savoir un rapport fortuit entre l'ouvrage des hommes et celui de la nature, suscite souvent par son étrange beauté une émotion d'ordre esthétique, une sensation de plaisir qui ne peut être réduite à aucun discours<sup>190</sup>. Ce qu'un regard sur les ruines nous rend sensible, lorsque porté avec une certaine attention, est plutôt une *intensité de temporalité*, à la fois plus vague et plus puissante intellectuellement. Augé parle d'« un temps *pur*, non datable, absent de notre monde d'images, de simulacres et de reconstitutions »<sup>191</sup>, d'un temps impersonnel, mais dont seul l'individu peut prendre conscience, temps cosmique qui englobe tout le monde, mais qui se vit, *s'impressionne* dans la vision singulière et la fait se réfléchir.

Riegl constate lui aussi empiriquement que les ruines transmettent moins une « valeur objective d'histoire » qu'une « valeur subjective d'ancienneté », c'est-à-dire qu'en tant qu'empreintes matérielles de l'*épreuve* du temps, en tant que marques « du cycle nécessaire du devenir et de la mort, de l'émergence du singulier hors du général, et

<sup>187</sup> G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 108-109.

<sup>188</sup> Y. Yerushalmi cité dans C. Blümlinger, « L'attrait des plans retrouvés », *CiNéMAS*, 2014, Vol. 24, n<sup>os</sup> 2-3 (printemps), p. 83.

<sup>189</sup> M. Augé, *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003, p. 28.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 38-39.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 7.

de son progressif et inéluctable déclin »<sup>192</sup>, elles affectent de manière inédite celui qui les regarde et, par voie de conséquence, le pousse à se questionner sur sa position personnelle dans l'espace-temps de même que sur les mouvements plus généraux de ce qui est, était et devient. À vrai dire, leur fait d'ancienneté, en procurant une appréhension nouvelle de la réalité temporelle, est susceptible de bouleverser les valeurs historiques établies. L'expérience concrète du travail du temps qu'elles ouvrent serait même, selon Forero-Mendoza, le « fil conducteur » de différentes mutations de la pensée historique<sup>193</sup>, par exemple à la Renaissance, alors que l'apparition d'un attrait pour les vestiges et leurs représentations, qui d'ailleurs, fait remarquer Jollet, est contemporaine de l'apparition d'un attrait pour les natures mortes<sup>194</sup>, a participé à l'émergence d'une conception séculière de l'histoire, qui succéda à celle théologique et allégorique.

Pour Augé, *cultiver l'intérêt* de la matière en train de se désagréger, en train de réaliser son devenir entre-formes, s'avère plus que jamais essentiel, étant donné que le régime « présentiste » qui prévaut en ce moment, soit celui d'une vision détemporalisée qui, n'ayant d'yeux que pour le spectacle de l'actualité immédiate, ne reconnaît plus le passé et ne conçoit d'aucune autre manière le futur, est en voie d'éradiquer toute pensée historique : « Nous sommes aujourd'hui placés devant la nécessité [...] de *réapprendre à sentir le temps* pour reprendre conscience de l'histoire, [...] il nous faut retrouver le temps pour croire à l'histoire. Telle serait aujourd'hui la vocation pédagogique des ruines. »<sup>195</sup> Celles-ci peuvent en effet se créer, ou à vrai dire être créées, comme espace où les subjectivités sont à même de se penser *dans* le temps, donc *être créées comme hétérotopie d'une sensibilité temporelle* qui, le précise bien Habib, « plutôt que des élégies déplorées, "suscite en nous l'adhésion à l'ordre du monde" »<sup>196</sup>. Espace de sensibilité à créer, car si le processus vital des ruines génère en lui-même des impressions du temps, celles-ci ne deviennent opérantes que lorsqu'elles sont impressionnées, c'est-à-dire figurées : « Il n'y a pas de paysage sans regard, sans conscience du paysage. »<sup>197</sup>

<sup>192</sup> A. Riegl cité dans A. Habib, « Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2008, p. 39.

<sup>193</sup> S. Forero-Mendoza, Sabine, *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 191.

<sup>194</sup> É. Jollet, *La nature morte ou la place des choses*, op. cit., p. 184.

<sup>195</sup> M. Augé, *Le temps en ruines*, op. cit., p. 45.

<sup>196</sup> A. Habib, *L'attrait de la ruine*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p. 14.

<sup>197</sup> M. Augé, *Le temps en ruines*, op. cit., p. 39.



## Figurer le temps des ruines

Expérience éminemment personnelle verbalisée par Habib, mais constat assez généralisé chez tous ceux qui l'approchent : la ruine, par sa puissance d'écartement,

ouvre en moi un espace imaginaire, ou plutôt, et pour être plus juste, un *temps imaginaire*. [...] Il en [va] de mon appartenance au temps et au monde, autrement dit, du sentiment poignant de ma brève existence. [La regarder] me permet de retrouver un temps passé à travers une conscience de l'histoire qui m'en sépare, *au présent*. [...] Mais il faut, pour que cette sensation, pour que ce "temps des ruines" *m'advienne*, du temps mort, un temps d'arrêt, un *temps donné*, pour qu'apparaissent ces strates de temps géologiques.<sup>198</sup>

Pour qu'elles me *parlent* de mon existence (dans le) sensible, les ruines doivent *faire figure* par l'entremise d'un médium, pour qu'elles produisent un effet de temporalité en moi, elles doivent être reproduites, redoublées dans un *autre temps*, celui (*re*)*découvreur*, *engageant* et *critique* de l'art ou de l'écriture.

Reproduire, analyse Paquet, « c'est faire passer un objet, une portion de territoire, une image, une voix, une œuvre, *d'une matière à une autre*, d'un média à un autre, tout aussi bien que d'un lieu à un autre. C'est également, à bien des égards, vouloir les faire passer d'un temps à un autre »<sup>199</sup>. C'est dire que le désir de celui qui met en mots, en images, en sons ou en textures est un « désir de *faire circuler* »<sup>200</sup>, de *produire une présence ailleurs*, dans le temps d'autres regards et d'autres cerveaux. De Certeau dit analogiquement que le récit est un ensemble d'« opérations » qui « transportent » les éléments d'un lieu, leur être-là normalement incorporé dans une configuration stratégique, vers un espace commun de lecture que les lecteurs/amateurs peuvent parcourir à leur guise pour se faire leurs propres histoires<sup>201</sup>. Quand le conteur expérimente un lieu, qu'il s'en impressionne, il *entraîne des moments sensibles* qu'il *donne* ensuite, par sa parole pouvant prendre diverses formes, à ceux qui peuvent s'y intéresser, en un mot, il met en mouvement la « matière » à histoires et à mémoires. D'où la conviction en Chine que « le passé n'est pas logé dans des bâtiments, mais dans des

<sup>198</sup> A. Habib, *L'attrait de la ruine*, op. cit., p. 7 à 9.

<sup>199</sup> S. Paquet, « Introduction. Le multiple et le transmissible », *Intermédialités*, 2011, n° 17, p. 10.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>201</sup> M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 170 à 191.

écrits [et des images] qui constamment en raniment l'esprit »<sup>202</sup> : de parole en parole, de vue en vue, sans cesse, « le monument qui a disparu peut *réapparaître dans un autre futur* »<sup>203</sup>. Zufferey estime que ce n'est pas l'objet même qui compte pour la mémoire, mais sa figure, ou plutôt sa figuration via un médium qui le fait « recoïncider » avec de nouveaux spectateurs, qui le fait *sensiblement* tenir dans d'autres espaces-temps<sup>204</sup>.

Que la mémoire et conséquemment la subjectivité d'une personne ou d'un peuple se constituent principalement à partir de *traces du sensible redevenues présentes* fait dire à Forero-Mendoza que « la quête archéologique semble bien constituer la représentation la plus juste de toute pratique artistique »<sup>205</sup>. C'est aussi ce que nous dit Jia lorsqu'il fait succéder, au plan dans lequel une femme est positionnée devant une fenêtre-écran ouverte sur la ville de Fengje en processus d'évidement (figure 3), un plan dans lequel elle marche vers un chantier archéologique. Nous l'avons dit, dans le premier plan, le geste artiste s'annonce par un lent mouvement de travelling, un temps d'arrêt et la simulation de l'écran. En suspendant de la sorte le regard de la femme-spectatrice, et du coup notre regard, avant de la et *nous* faire traverser l'« écran » en direction du passé que l'on exhume, Jia exprime sa volonté de nous emmener au creux des ruines pour nous y faire découvrir des perceptions autres, oubliées par le régime sensible dominant. Il nous dit, par *ses* faits, que son travail de reproduction d'un paysage qui est sur le point de disparaître est d'abord, comme le signale Paquet à propos de toute reproduction, une « méthode de *prise d'empreintes* »<sup>206</sup>. Avant qu'il ne soit trop tard, le conteur désire recueillir et mettre à la lumière du jour, à la lumière de l'écran dans la salle obscure, la matière du territoire qui contient, possiblement, des fragments d'autre chose, des *bribes de vies désactualisées*. En plus de nous transmettre la richesse sensible de ce qui se passe présentement, Jia *médiatise des formes sensibles de l'autrefois*, il fait apparaître des restes de vécu voilés par les logiques temporelles du présentisme et du progrès.

Si nous reformulons, ce n'est pas de l'histoire en tant que telle que l'artiste nous donne *en découvrant* les « strates de temps géologiques », mais des *impressions* de celle-ci, soit des empreintes de son existence *et* des manières de la sentir :

<sup>202</sup> Z. Liang, *La naissance du concept de patrimoine en Chine*, op. cit., p. 11.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>204</sup> N. Zufferey, « Aspects philosophiques de la disparation », op. cit., p. 57-58.

<sup>205</sup> S. Forero-Mendoza, Sabine, *Le temps des ruines*, op. cit., p. 193.

<sup>206</sup> S. Paquet, « Le multiple et le transmissible », op. cit., p. 11.

La mémoire est, certes, dans les vestiges que met au jour la fouille archéologique; mais elle est aussi dans la substance même du sol, dans les sédiments agités par la bêche du fouilleur; elle est, enfin, dans *le présent même de l'archéologue, dans son regard, dans ses gestes méthodiques ou tâtonnants, dans sa capacité à lire le passé de l'objet dans le sol actuel*. Bref, la mémoire joue dynamiquement sur tous les tableaux – matériels et psychiques.<sup>207</sup>

L'archéologue ou l'artiste-archéologue opère un travail mémoriel de manière *physique*, parce qu'il déniche des ruines d'êtres disparus, parce qu'il « sauve les apparences » du passé et du en train de passer, et plus intensément encore de manière *expérimentale*, parce qu'il traite et remet en forme la matière en désintégration, parce qu'il *donne à voir*, dans le jeu de son regard, les puissances temporelles qu'elle recèle, qu'elle tient en refuge face aux instances stratégiques. Il ne fait pas que retracer la matérialité sensible du passé, il s'y engage subjectivement pour *réaliser les potentialités d'êtres* qui s'y logent et il engage des liens *entre* ces potentialités et ce qui est présentement.

De l'avis d'Augé, le découvreur a le devoir non seulement de *montrer* la richesse matérielle du monde, mais aussi de se faire le créateur, le *visionnaire* de son existence :

Les anthropologues en sont là aujourd'hui : devant la vaste friche qui s'étend sur la terre entière, ils sentent bien que l'inventaire des ruines n'est pas une fin en soi et que *c'est l'invention qui compte*, même si elle est soumise à de terribles pressions et à des effets de domination qui en menacent l'existence. *L'humanité n'est pas en ruine, elle est en chantier*. Elle appartient encore à l'histoire. Une histoire souvent tragique, toujours inégale, mais irrémédiablement commune.<sup>208</sup>

Cette volonté d'*œuvrer* le temps des hommes à travers le travail des ruines évoque, d'une part, l'esprit des humanistes archéologues dont parle Forero-Mendoza<sup>209</sup>, de ceux qui ont, en raison de la force de sa persistance et la curieuse beauté de sa déchéance, apprécié et valorisé la matérialité des ruines à la fois comme « document » d'histoire, permettant de se situer dans le temps, et comme « révélation » du temps qui passe, offrant l'opportunité de penser la suite des choses. Cette volonté évoque, d'autre part, l'esprit des artistes maniéristes qui « ont su jouer de l'attrait de l'irrégularité, de la rupture et de l'inachevé et

---

<sup>207</sup> G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, op. cit., p. 110.

<sup>208</sup> M. Augé, *Le temps en ruines*, op. cit., p. 18.

<sup>209</sup> S. Forero-Mendoza, Sabine, *Le temps des ruines*, op. cit., p. 64-74.

découvrir que la liberté re-créatrice de l'imagination trouve dans les formes incomplètes de quoi s'exercer avec prédilection »<sup>210</sup>, trouve dans le *manque formel* des ruines de quoi déjouer les habitudes perceptives et fabriquer de nouvelles visions. Modelées par l'action souvent aléatoire des hommes et de la nature, les ruines affichent des traits inconnus et anormaux qui inspirent la main des artistes, et « alors qu'[elles] récusent par elles-mêmes toute idée d'identité, de permanence et de solidité, leur fonction plastique principale paraît être, paradoxalement, de nature constructive »<sup>211</sup>.

En fin de compte, aux yeux du découvreur concerné par ces deux dispositions de l'esprit, soit aux yeux de l'artiste-archéologue humaniste, les paysages ruiniformes constituent un terrain de jeu *sensationnel*, un espace inédit d'expériences où il est possible, au présent, de retrouver, de *lire* le passé de l'humanité et d'élaborer, d'*imaginer* son devenir. Buci-Glucksmann rappelle qu'il y a « deux modalités du vide en art. Un vide, trou et abîme, toujours "dévitalisant" et déshumanisant, et un autre, fait de virtualités, de forces et d'entre-deux. »<sup>212</sup> Partisan de la « voie du milieu », l'artiste-archéologue perçoit le corps crevassé des ruines comme une *occasion sensible* de réexprimer un commun ayant existé et d'éveiller la conscience d'un peuple à venir. Sa mission est d'être le *passeur affectif* et le *visionnaire critique* de ce temps *existentiel* qui se cache dans les interstices de la matière en désagrégation. Et c'est justement par ce jeu de l'investissement subjectif et de la manipulation réfléchie qu'il parvient à reproduire, ailleurs et à d'autres moments, des intensités sensibles liées au vécu de l'humanité, donc qu'il parvient à ouvrir en moi, spectateur, l'impression d'un temps commun, de ce temps cosmique dans lequel existe le vivant. Jia fait partie de ces artistes capables de figurer le passage des hommes dans l'univers par la recreation imaginaire d'un champ de ruines.

### **Des ruines quelconques**

Depuis la fin du dernier millénaire, les lieux de la Chine subissent une mutation stupéfiante, et afin de rendre concevable la rythmique dissolution/recomposition qui *modifie substantiellement l'allure* de son pays, afin de donner l'occasion aux siens d'explorer l'intériorité de ce qui est en train de s'effacer et de s'élever, Jia a entrepris de

---

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>212</sup> C. Buci-Glucksmann, *Au-delà de la Mélancolie*, Paris, Galilée, 2005, p. 128.

se faire « archéologue du présent » et d'éprouver dans toute leur richesse et profondeur les ruines de son temps, ruines d'une croisade économique. Dans *Still Life*, celles-ci se rencontrent au figuré, avec le morcellement du social, la séparation de couples et le dépérissement de la santé des travailleurs, de même qu'au propre, avec non pas des vestiges antiques, mais avec des chantiers de démolition, des immeubles désaffectés, des usines rouillées et des terrains vagues qui sont ce que Deleuze appelle des « espaces quelconques », à savoir des lieux du commun *indéterminés*, singularisés, parce qu'ayant perdu les connexions physiques et temporelles entre leurs propres parties<sup>213</sup>.

Ce désaccordement, cette déshomogénéisation qui caractérise l'espace quelconque, espace évidé et évidant, est précisément ce qui fonde son intérêt : « il n'a plus de coordonnées, *c'est un pur potentiel*, il expose seulement des puissances et des qualités pures, indépendamment des états des choses ou des milieux qui les *actualisent* (les ont actualisées ou vont les actualiser, ou ni l'un ni l'autre, peu importe) »<sup>214</sup>. Pour Augé, les chantiers et les friches incarnent des sortes de ruines contemporaines qui, à l'instar des ruines traditionnelles, « débordent le présent des deux côtés » et font sentir le temps dans sa multiplicité, cependant avec encore plus d'intensité, étant donné qu'elles échappent aux formalités de la restauration et à la mise en spectacle touristique<sup>215</sup>. Présentant pour l'instant des propriétés libres, les espaces du vide, « *éventuellement au prix d'une illusion*, sont des espaces poétiques au sens étymologique : quelque chose peut s'y faire; leur inachèvement tient d'une promesse. »<sup>216</sup> Des énergies vitales se tiennent précairement en leurs creux, n'attendant qu'un regard, qu'un égard pour se déployer.

Jia nourrit cet espoir de faire vivre à d'autres corps et cerveaux l'expérience d'évidemment du territoire des Trois-Gorges avant qu'il ne devienne un non-lieu stérile, il a ce désir de détourner le sens de certaines vues physiques et de l'esprit en direction des pures virtualités sensibles qui flottent dans les entre-deux d'une matière néantisée, et pour cette raison, il *fabrique l'espace sensible d'une expression temporelle* en posant deux gestes de cinéaste-archéologue. Il métisse d'abord les forces de la nature morte picturale avec celles de l'image mouvante afin d'aménager une zone de pensivité mélancolique.

---

<sup>213</sup> G. Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma I*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983, p. 145-172.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>215</sup> M. Augé, *Le temps en ruines*, op. cit., p. 90-91.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 89.

## Geste 1 : faire passer (dans) la matière du temps

En soi, dit Jollet, la nature morte est une *idée* de la mouvance du monde : « Début de la nature morte : début non de l'immobilité mais du mouvement, *un mouvement fictif* suscité par ce que l'on sait de la fonction réelle des objets représentés. »<sup>217</sup> Ces objets, ce sont des fleurs, des fruits, des ustensiles et des carafes, ce sont, autrement dit, des objets familiers appartenant à l'univers quotidien, des objets proches de tout un chacun qui, discrètement, *forment nos habitats*. Par conséquent, l'enjeu premier de la nature morte, de la médiation d'objets banals, semble être « la restitution en elle d'une *commune présence des choses* »<sup>218</sup>. Le tableau du fait quotidien *rend effectivement présent* un sentiment commun d'existence, et ce, à deux niveaux, puisqu'il est en mesure, en plus de rendre sensible l'environnement immédiat, souvent trop immédiat pour qu'on le discerne, de produire le sentiment de « corps agissant et ressentant dans le monde, [...] de produire cet effet de présent de l'absent, de l'individu *in absentia*, l'artiste ou le spectateur »<sup>219</sup> qui éprouve la réalité de cet environnement. La nature morte *compose un intermède de l'existence*, institue une suspension du *se faisant*, qui met en relation le travail de lecture qu'effectue l'artiste au sujet de la matière du monde courant avec celui qu'effectue le spectateur à partir de cette présentation mondaine. Deux sens d'une matérialité commune, deux conceptions du commun communiquent à travers l'impression familière de la nature morte. Elle incarne l'espace d'un partage du sensible, d'un partage du commun.

Le premier geste que Jia accomplit dans la réalisation de *Still Life* consiste à user de la mouvance réelle de l'image cinématographique afin d'*opérer le dispositif* de la nature morte, c'est-à-dire afin, comme lui, de matérialiser des présences, mais aussi d'ouvrir, de creuser et au final d'*entrer dans le temps commun* qu'il suspend. Tel que le décèle Bazin, « le cinéma ne vient pas "servir" ou trahir la peinture, mais lui ajouter une manière d'être »<sup>220</sup>, une *vitalité profonde*, une intuition. Jia concrétise le métissage de cette expression *entre* deux arts de quatre façons. Il y a d'abord de lents mouvements de caméra qui s'interrompent et figent presque, en des plans qui se rapprochent le plus de leurs voisins picturaux, des scènes du quotidien où sont désignés, par l'entremise de

---

<sup>217</sup> É. Jollet, *La nature morte ou la place des choses*, op. cit., p. 18.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>220</sup> A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, [1958-1962] 2011, p. 191.

mentions écrites, certains objets de consommation et d'échange, cigarettes, vin, thé, bonbon (figures 38 à 41), ou bien simplement exposés des corps humains devenus objets de consommation et d'échange, comme ces femmes à louer ou cette épouse qui a été vendue puis rachetée (figures 42 et 43). Il y a ensuite, tandis que des personnages qui fixaient des pans quelconques de la ville sortent du champ, la fixation de la caméra sur ces paysages qui seront bientôt submergés et sur la vie, de moins en moins humaine (nous voyons des immeubles, mais aucun individu), qui s'écoule en attendant (figures 44 à 47). Il y a encore l'insertion ponctuelle d'images de chantiers de démolition, d'amas de débris et d'usines en désaffectation, étirées par la répétition monotone de bruits de pioche sur la pierre et le métal, qui agissent à titre de pauses narratives (figures 48 et 49). Il y a enfin, au son de notes lancinantes qui reviennent dans tous les films de Jia, l'enchaînement de gros plans sur des objets rouillés, robinet, cadenas, gants et cuves, qui évoquent la fin de l'occupation ouvrière (figures 50 à 53).

De nature esthétique-archéologique, la fabrication de ces quatre variantes de natures mortes a pour effet, suivant leur origine picturale, de pointer un horizon d'expériences commun et surtout, poursuivant un investissement cinématographique, de figurer la temporalité de cette existence commune, c'est-à-dire de figurer le vécu et le devenir du commun *en enveloppant la transformation des corps et des choses au sein d'une durée réflexive*. Chaque occurrence se caractérise en effet par un mouvement de ralenti ou par un ralentissement de la narration qui, selon Païni, « donne *instantanément* des sensations malléables *du réel* [...] intervenant sur la représentation du temps vraisemblable, ordinairement perçu par l'homme »<sup>221</sup>. L'essayiste considère que le ralenti est une « latence figurale qui aiguise la tension à la figure », une « sorte de conscience plastique du défilement filmique » qui, « par un tour de passe-passe métaphorique », par un « effet spécial » propre au cinéma, rend le temps tangible, *corporalise son cours*, entraînant l'image dans un état de viscosité : « entre solidification et liquéfaction, la viscosité décrit ce à quoi le ralenti contraint le cinéma : *tirer le temps vers l'illusion d'une matière*, une matière plastique »<sup>222</sup>. Tuméfiant le sensible, l'opération de ralentissement de l'image accroche le fait vital d'un moment, elle « donne à voir les formes en cours de

<sup>221</sup> D. Païni, *Le temps exposé*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p. 99-100.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 98-100.

constitution »<sup>223</sup>. Autrement dit, dans le singulier amollissement de l'image ralentie, le temps « sort de ses gonds » et se donne à sentir en tant que support de ce qui est en train de se trans(ou entre-)former; l'étant, le réel *comme tel*, y est « visé ».

Cette proposition découle naturellement de la pensée deleuzienne. Réfléchissant à partir du cinéma d'Ozu, qui a d'ailleurs exercé une influence notable sur celui de Jia, le philosophe suggère que les quelques secondes qui s'écoulent lors d'une nature morte cinématographique ouvrent à « la représentation de ce qui demeure à travers la succession des états changeants », à savoir le temps, car lorsqu'une immobilité est exposée dans la durée, lorsque la présence d'un objet dure au sein de ce qui vit,

il y a devenir, changement, passage. Mais la forme de ce qui change, elle, ne change pas, ne passe pas. C'est le temps, le temps en personne, "un peu de temps à l'état pur" : une image-temps directe, qui donne à ce qui change la forme immuable dans laquelle se produit le changement.<sup>224</sup>

Demeurant là alors qu'une durée les parcourt, s'enveloppant inflexiblement en eux-mêmes alors que la vie passe de partout, les objets qui composent une nature morte cinématographique sont « le plein, c'est-à-dire la forme inaltérable remplie par le changement »<sup>225</sup>, la présence d'un éternel qui contient tous les mouvements du monde.

Mais si cette plénitude fait naître un sentiment du temps lorsqu'elle est donnée à voir, tel que cela se produit dans *Still Life*, c'est parce qu'elle est mise en relation avec le vide, que sa quotidienneté même entre en tension avec le cosmique, avec le paysage sans contenu<sup>226</sup>, c'est parce que la banalité des cigarettes, du thé, des femmes à louer, des gants et des pioches est traversée par l'évacuation des quartiers, la démolition des immeubles et l'engloutissement par une masse aqueuse de la ville millénaire. Pour sentir que quelque chose tient lieu de passage, il faut un ailleurs du passant, il faut un vide d'où surgissent *originellement* et s'éteignent *après tout* les choses. Les natures mortes de Jia se tissent ainsi avec des espaces du vide, leur familiarité s'imbrique dans le chaos, et c'est ce rapport entre deux modalités d'un même univers qui forme un horizon commun par où la vie passe, qui forme l'impression de la matérialité du temps, son *actualité sensible*.

---

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>224</sup> G. Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 27-28.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 27-28.



Buci-Glucksmann observe que chez les « civilisations passagères » que sont la Chine et le Japon, « le paysage ne vise pas l'être des choses, leur stabilité, mais le devenir et son impermanence »<sup>227</sup>. Étymologiquement, et très souvent visuellement, le paysage chinois (*Shanshui*) désigne la consistance de la montagne et la fluidité de l'eau, et « il n'y a donc de processus que pris dans le moment saisonnier de la *rythmique vitale*, tout paysage se situant entre le vide et le plein du cosmos, le "il y a" et le "il n'y a pas" »<sup>228</sup>. Jouant entre la présence et l'éphémère, entre un « cadrage très composé » qui fixe le plan des choses, qui *objectivise*, et un « décadage fluide à l'infini » qui souffle le tracé des lignes, qui *désobjectivise*, « le paysage devient un écran du monde, au point d'agir par infiltration [...] : même si on est *devant*, on est toujours *dedans*, par *immersion* et *circulation* d'énergies plus obscures »<sup>229</sup>. À quelques reprises, la main artiste de Jia fait apparaître par l'illusion d'un fondu enchaîné qui indistingue deux images, qui *in-forme deux figures* (figures 54 à 56 et 57 à 59), que la nature morte cinématographique se déroule justement selon un double phénomène de trempage dans l'objet commun et d'estompage de ses contours, qu'elle est justement un paysage de natures mortes, à savoir un paysage qui nous place devant, en souhaitant nous faire entrer dedans, des présences mortifiées : la nature morte « paysagée » *entre-figure l'existence du commun*, elle corporalise le temps à l'intérieur duquel se produit le commun, mais dans le flou de ses propres figures, elle le corporalise à travers des couches de matières *indéterminées*, rendues perméables au regard fouilleur et malléables pour l'acte de pensée mélancolique.

### **L'indétermination mélancolique**

Si Jia opère le dispositif de la nature morte en regard de paysages de ruines quelconques, c'est donc pour indéterminer la lecture d'indéterminations, c'est pour donner à lire librement les potentialités sensibles désactualisées ou encore inactualisées que recèle le territoire en évidemment. L'entrelacement qu'il effectue entre le fait expressif de deux arts n'est pas une fusion de deux modes de représentation du monde complémentaires, mais bien un métissage hétérogénéisant entre deux manières de donner à voir, une « synthèse disjonctive » entre deux réalités de l'image qui *indétermine leur*

<sup>227</sup> C. Buci-Glucksmann, *Au-delà de la Mélancolie*, op. cit., p. 114.

<sup>228</sup> *Ibid.*

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 115 à 117.

*allure expressive classique ou habituelle*. Les natures mortes cinématographiques qu'il fabrique, parce qu'elles lient deux fonctions-images discordantes, celle de la présence et celle du passage, créent ce que Rancière appelle une « zone d'indétermination » qui se situe elle-même à la base de l'« image pensive », de l'« image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé »<sup>230</sup>.

Pour Deleuze, la *quasi*-fixation de l'image sur un objet immobile, la traversée du durable par le changeant, en faisant sentir que le présent de l'image coexiste *dans un même temps*, un temps immuable, avec un passé et un futur, avec un avant et un après, constitue une sorte d'« aberration du mouvement » qui met en question « l'évidence d'après laquelle l'image cinématographique est au présent, nécessairement au présent »<sup>231</sup>. Elle génère en fait des « opsignes » et des « sonsignes », soit des « situations purement optiques et sonores » qui brisent les schèmes sensori-moteurs de la progression linéaire et « découvrent des liaisons d'un nouveau type [...] qui *mettent les sens affranchis dans un rapport direct avec le temps, avec la pensée* »<sup>232</sup>. Intuitive, l'opération de la nature morte a pour effet de libérer le temps de sa subordination au mouvement et de le rendre visible et sonore dans son intimité même, de le rendre sensible sans la contrainte des liaisons discursives (narratives, esthétiques et historiques) normalisées. La peinture y trouve aussi son compte, car dit Bazin, en *décloisonnant la dimensionnalité*, « le cinéma, loin de compromettre et de dénaturer un autre art, est au contraire en train de le sauver en lui rendant l'attention des hommes »<sup>233</sup>, en déplaçant son intérêt.

La chose que cette *attention nouvelle*, « purifiée », *porte aux sens et à l'esprit* est « le poids d'une réalité minérale » : tandis que le tableau « se développe géologiquement, en profondeur, [...] que] le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge. »<sup>234</sup> Les énergies du vivant contenues dans le sol que creuse le fait pictural sont hissées de leur profondeur par le fait cinématographique; le tableau du territoire devient paysage mouvant, sa matière sensible est décadrée et mise en

---

<sup>230</sup> J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 115.

<sup>231</sup> G. Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 54-55.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 28-29.

<sup>233</sup> A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, op. cit., p. 191.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 188 à 191.

circulation par l'opération visuelle et sonore de l'image. Deleuze considère que celle-ci, au prix d'une justesse indéterminante, d'un effort d'altération des clichés, est capable de rendre présent l'absence du monde, de « *révéler maintenant* les espaces quelconques », les latences des espaces vides ou déconnectés, comme si elle

faisait monter les fondations de l'espace, les "assises", ces *puissances muettes* d'avant et d'après la parole, d'avant ou d'après les hommes. L'image visuelle devient *archéologique, stratigraphique, tectonique*. Non pas que nous soyons renvoyés à la préhistoire (il y a une archéologie du présent), mais aux couches désertes de notre temps qui enfouissent nos propres fantômes, aux couches lacunaires qui se juxtaposent suivant des orientations et des connexions variables.<sup>235</sup>

En scrutant à travers un lent mouvement de travelling, à travers un geste de ralentissement, une série improbable de montres et de cadrans suspendus *en face* d'un mur légèrement crevassé et *en haut* d'une table de travail/lecture (figures 60 et 61), Jia énonce de manière littérale l'intérêt archéologique de cette rencontre entre les génies cinématographique et pictural, soit celui de faire passer directement aux sens le temps, le temps en personne dans sa multiplicité, celui d'extraire aléatoirement des fragments de vécu d'entre les fissures de la matière et de les accrocher à nos regards et esprits de lecteur/spectateur. En effet, l'opération de la nature morte instaure une durée réflexive qui actualise l'*idée* que des objets du temps communs sont là, restent là pendant que le monde avance, elle instaure un *moment de pensivité* qui invite à *visualiser* ce qui se tient au creux de ruines quelconques, qui invite à sentir et concevoir certaines présences au monde qui ont disparu, sont en train de disparaître ou bien ne sont jamais apparues : grâce à elle, des énergies vitales qui ont été, sont ou sont restées désactualisées et voilées dans la matière du territoire *recupèrent une manière d'être sensible, retrouvent une temporalité d'existence*, et peuvent de ce fait passer aux sens du spectateur, c'est-à-dire s'éprouver et se donner comme possibilités de mémoire et de savoir.

Ce ne sont pas des objets précis qui apparaissent dans le jeu entrelacé des différentes natures mortes, mais l'idée que le temps est fait d'autres choses que du présent, que l'actualité du moment est toujours un fondu enchaîné sillonné par le passé et

---

<sup>235</sup> G. Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p.317.

le futur, une surimpression infinie de temps dont le partage est flou, des temps qui forment un même temps en n'étant toutefois pas tous, à l'image des montres et des cadrans, à la même heure. Les natures mortes *cinématographiées* par Jia ne sont pas autre chose que ce « temps donné » quelquefois par le cinéma, que cette impression, telle que la dégage Habib à la suite de Deleuze et Schefer, d'« un *temps propre*, suffisamment distant du mien, qui me fait "entrer" dans le temps lui-même »<sup>236</sup>. L'opération de ralenti en regard de la banalité quotidienne des Trois-Gorges, surprenante banalité étant donné le démantèlement de la ville millénaire et l'édification démesurée du barrage, a donc pour effet, effet appuyé par les notes lancinantes et la répétition obsédante des coups de pioche sur la pierre et le métal, d'engendrer chez celui qui regarde une relation personnelle avec l'image, *une relation mélancolique avec l'absence qu'elle rend présente*. Devant ce poignant *œuvrement* s'inaugure une *visualisation intime* où « l'acte de voir nous renvoie, nous ouvre à un *vide* qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue »<sup>237</sup>.

La mélancolie, révèlent de nombreux écrits littéraires ou théoriques, « est fondamentalement une maladie du temps, qui se nourrit d'une perte insituable »<sup>238</sup>, « un deuil permanent qui ne cesse d'entretenir la mémoire d'un manque, d'une absence, d'un amour à tout jamais perdu »<sup>239</sup>, elle est « l'absence de cet oubli de la mort »<sup>240</sup> qui fait persister dans l'âme un « sentiment métis [...] oscillant dans l'entre-deux de la présence et de l'absence, de la jouissance et de la souffrance »<sup>241</sup>. État de délectation morose, de lucidité douloureuse, elle est le plaisir de sentir qu'il y a autre chose, sans savoir nécessairement quoi, et en même temps le désenchantement, le malaise de ne pouvoir atteindre cette chose. Ce n'est pas de la nostalgie, qui est le regret de ce qu'on a déjà connu, mais plutôt *le sentiment réflexif, possiblement critique, du temps qui passe*, le *sentiment propre*, en soi-même, de « l'impermanence de toutes choses, comme l'écrit

<sup>236</sup> Schefer cité dans A. Habib, *L'attrait de la ruine*, op. cit., p. 8.

<sup>237</sup> G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les éditions de Minuit, 1992, p. 11.

<sup>238</sup> C. Buci-Glucksmann, *Au-delà de la Mélancolie*, op. cit., p. 133.

<sup>239</sup> F. Laplantine et A. Nouss, *Métissage. De Arcimboldo à Zombi*, Paris, Téraèdre, 2001, p. 397.

<sup>240</sup> J. Pigeaud, *De la mélancolie. Fragments de poétique et d'histoire*, Paris, Dilecta, 2005, p. 154.

<sup>241</sup> F. Laplantine, *Sons, images, langage : anthropologie esthétique et subversion*, Paris, Beauchesne, 2009, p. 83.

Jean Starobinski : "L'œil du mélancolique fixe l'insubstantiel et le périssable : sa propre image réfléchie". »<sup>242</sup>

La mélancolie confronte ainsi l'être et le temps, elle met directement en rapport, directement en questionnement l'essence de l'individu avec ce qui est, disparaît et devient. C'est à *travers* elle que se développe l'angoisse du « qui suis-je? » et du « que deviens-je? », c'est par cette *forme d'expression* que l'individu s'inquiète de sa propre identité, se réfléchit et se (re)constitue : « La mélancolie n'est ni un thème littéraire, ni un thème médical : *c'est une poétique et une pratique quasi éthique* »<sup>243</sup>, c'est une *manière éprouvante* de se dire et de se voir dans le temps, une *médiation sensible* par où le Soi se contemple comme caractère et se reconnaît comme acteur d'un monde en transformation. Buci-Glucksmann remarque à ce propos que l'éphémérité qu'attache le fait mélancolique à l'existence n'est pas toujours perçue comme un malheur ontologique incarné, comme une aliénation à soi, elle peut aussi être vécue de manière affirmative, en tant que « modulation du temps [...] intégrée dans la vie comme une expérience nécessaire, voire libératrice. L'éphémère consiste alors à "accueillir l'esprit de la vague", à accepter le fluant et le flottant » de l'existence<sup>244</sup>. Cette posture passive-affirmative devant le cours inévitable du temps est celle, constate Laplantine, des Chinois pour qui « éprouver un sentiment de mélancolie, c'est littéralement avoir le cœur (*xin*) en automne. Mais le souvenir des récoltes passées impulse l'espoir d'un renouveau. »<sup>245</sup> De manière plus active-affirmative, plus occidentale, Pigeaud considère que « vivre le rapport nature-culture dans la souffrance; prétendre que cette souffrance a un sens, élabore du sens; partir à la recherche de ce sens, telle est la charge insensée du mélancolique, tel est le fond de sa maladie. Telle est sa force. »<sup>246</sup>

Ralentissant le regard et activant la vie des objets, les natures mortes fabriquées par Jia se fondent sur une *esth-éthique mélancolique*, sur un geste d'affirmation créateur qui désire, en déployant une force de pensivité, *en donnant un temps propre à la pensée*, susciter un questionnement chez la subjectivité spectatorielle, l'amener à se réfléchir dans

---

<sup>242</sup> C. Buci-Glucksmann, *Au-delà de la Mélancolie*, op. cit., p. 96.

<sup>243</sup> E. Wessler, « Un examen théorique du lien entre littérature et mélancolie », *Eidolon*, 2012, n° 102, p. 31.

<sup>244</sup> C. Buci-Glucksmann, *Au-delà de la Mélancolie*, op. cit., p. 128.

<sup>245</sup> F. Laplantine, *Une autre Chine. Gens de Pékin, observateurs et passeurs de temps*, Lille, De l'incidence éditeur, 2012, p. 106.

<sup>246</sup> J. Pigeaud, *De la mélancolie*, op. cit., p. 154.

le monde et le temps en ruines, l'amener à *concevoir la disparition* non pas comme terme d'une réalité, mais comme potentiel de vie, comme possibilité de réinvention de soi et du social. Leur raison d'être contrariée, contrariant l'allure expressive de deux arts, est d'indéterminer les évidences du voir, d'angoisser son ordre du monde, ordre configuré par la logique unitaire et unidirectionnelle du progrès absolu, dans l'espoir de l'ouvrir aux vides qui l'entourent et aux absences qui le côtoient, à ces défauts de mémoire et ces germes de devenir autre. C'est avant tout cette ouverture, cet écartement du voir qui doit, selon Didi-Huberman, être au cœur du travail de l'artiste-archéologue qui approche des champs de ruines évidés et déconnectés : « Il ne faut pas reconfigurer ce qui manque, il faut *configurer le manque lui-même*. [...] L'enjeu n'est pas de restituer les continuités brisées, brisées par la destruction, par le temps, par l'opération même de montage, mais de *penser ces brisures elles-mêmes*. »<sup>247</sup> Les natures mortes cinématographiques déclenchent une problématisation mélancolique qui figure le manque aux sens du spectateur; ce sont des images pensives qui réfléchissent les vides dans son regard.

C'est encore la littéralité de cette image de la femme-spectatrice devant l'écran de l'évidemment (figure 3) : par ses gestes mélancolisants, l'artiste implique subjectivement la figure du spectateur qui regarde le temps des ruines. Sauf que ce *passage affectif* ne crée pas à lui seul de la pensée et de la mémoire, n'*envisage* pas à lui seul une « lecture stratigraphique » de la matière entrouverte à travers laquelle elle se transforme en matière du cerveau. Si l'image est pensive, c'est parce qu'elle résiste à la pensée, qu'elle est de la non-pensée difficilement actualisable. Dès lors, pour réellement, *fertilement* œuvrer le voir, le travail de l'image doit « *éveiller une fonction de voyance* » où à la compassion, est greffée la critique, où dans le constat, est projeté le fantasme<sup>248</sup>. Dans sa *Lettre du voyant* (1871), Rimbaud dit que « le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens ». Du coup, au premier geste de fictionnement indéterminant qui cristallise les latences de la matière dans le temps suspendu des natures mortes, Jia en joint un second qui déréalise, « irrationnalise le monde »<sup>249</sup> encore un peu plus : par un pliage anachronique dialectisant l'image, les affects dégagés *se réalisent* comme symptômes; la réalité apparaissante *s'anime* comme du possible à rebours.

<sup>247</sup> G. Didi-Huberman, « Montage des ruines », *op. cit.*, p. 13.

<sup>248</sup> G. Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>249</sup> G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 220-221.

## Geste 2 : faire travailler (dans) le temps de la matière

Façonnées par un rapport entre la plongée vers le dedans et l'écoulement vers le dehors, entre le *modelage* d'une familiarité permettant d'atteindre des absences, des figures disparues, et la *modulation* d'un moment « visqueux » permettant de les penser, de se les figurer, les natures mortes *médiatisées* par Jia (im)mobilisent *en réalité*, d'une certaine manière *temporalisante*, des *blocs sensibles hétérogènes* qui suspendent le cours régulier des choses et défigurent l'allure du monde. Elles amènent ou ramènent en fait à l'existence, *dans notre existence sensible*, des affects d'une commune étrangeté, elles nous donnent cette double impression angoissante, *démontante*, de faire face à un univers familier mais traversé par de l'invisible, et en même temps d'être un « œil clandestin »<sup>250</sup> étranger dans son propre décor. Devant ces images, nous sommes, comme toujours avec l'image, « *devant du temps* »<sup>251</sup>, présents par elles, à cause d'elles, *dans* le passage du temps, mais cette fois-ci comme *devant* le passage *dans* le temps commun d'existences que nous ne connaissons pas, ou plutôt que nous connaissons, parce qu'elles font partie de notre habitat, qu'elles habitent *avec* nous, *en* notre temps, mais que nous n'avons pas encore *réalisées*, qui sont là, qui passent par là, mais flottant comme des débris d'un autrefois encore *inactualisés*, rendant par là notre regard inquiet de sa *vision présente*, le ruinant, puisqu'incapable d'aller seulement vers l'avant : en plus du futur, notre propre passé nous apparaît désormais *en puissance*. Autrement dit, les *still lifes* de Jia donnent *l'impression d'un passé à venir*, elles sont des montages « ahistoriques » *fonctionnant*, pour suivre l'expression poétique de Didi-Huberman, comme des « cendres vivantes » :

Si les choses de l'art commencent souvent *au rebours* des choses de la vie, c'est que l'image, mieux que toute autre chose, probablement, manifeste cet *état de survivance* qui n'appartient ni à la vie tout à fait, ni à la mort tout à fait, mais à un genre d'état aussi paradoxal que celui des *spectres* qui sans relâche, *mettent du dedans notre mémoire en mouvement*. L'image serait à penser comme une cendre vivante.<sup>252</sup>

Si Jia choisit de passer par les natures mortes pour parler à d'autres de son temps en ruines, pour configurer son monde en train de manquer, c'est que les objets familiers

---

<sup>250</sup> É. Jollet, *La nature morte ou la place des choses*, op. cit., p. 319.

<sup>251</sup> G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, op. cit., p. 9.

<sup>252</sup> G. Didi-Huberman, « Montage des ruines », op. cit., p. 9.

sont ce qui *reste* de la destruction en cours, sont ce qui subsiste malgré tout du commun qui s'effrite. Le processus d'évidemment fait en sorte que soudain, les petits riens valent beaucoup, qu'il y a lieu *maintenant* d'en faire des histoires ou, encore mieux, de les animer dans des images *mouvantes*. Nous l'avons souligné, s'avérant nativement intuitif, l'appareil cinématographique renvoie l'*étant* des choses, leur mouvance intime, sauf qu'il la présente toujours par l'entremise d'un corps fuyant, qui se fond dans la suite inévitable des images : ce qu'il rend sensible est le constant changement d'apparence de la réalité, le fait entre-formes du réel. Lorsqu'il produit des images, le cinéaste nous renvoie le spectre de la transformation du monde, les apparences de ce qui passe. Dès lors, lorsqu'il produit des images d'objets familiers qui appartiennent à un monde en disparition, ce qu'il renvoie sont les apparences de ce qui survit malgré tout, c'est-à-dire que *le monde se révèle en manquant*, que sont portées à notre attention les « latences » du quotidien, que tout d'un coup, des fragments d'existence jusque-là invisibles nous sautent aux yeux, font leur *apparition* dans le présent, celui de l'image et le nôtre. En somme, les natures mortes mouvantes exposent *en apparences* une familiarité qui était déjà là, mais que nous ne voyions pas, et qui *opère maintenant* notre futur; elles *accrochent* le temps des ruines.

Nous ressentons ainsi, devant elles, à travers l'étrangeté de leur plasticité, qu'il y a des « *différentiels de temps* à l'œuvre dans chaque image »<sup>253</sup>, ce qui veut dire que le temps de l'image *s'écarte en lui-même* en plusieurs temps, inaugurant plusieurs lignes d'histoires. Dans l'esprit de Didi-Huberman, il est alors primordial pour l'historien, pour celui qui cherche à connaître et raconter le vivant, d'approcher ce temps écarté de l'image en optant lui-même pour une distance écartée qui fait « *travailler dans le tempo différentiel* des moments de proximités emphatiques, intempestifs et invérifiables, avec les moments de reculs critiques, scrupuleux et vérificateurs »<sup>254</sup>. Semblablement, Deleuze envisage « l'absence d'accord » des espaces vides et déconnectés comme « *l'apparence d'un raccordement* qui peut se faire d'une infinité de manières », comme l'image d'un potentiel archéologique pouvant être traduit à l'infini, et donc comme une image devant être « *lue en même temps que vue* »<sup>255</sup>. Et lire de manière « stratigraphique », lire les couches de temps superposées, surimprimées dans l'image, « c'est *ré-enchaîner* au lieu

---

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 21

<sup>255</sup> G. Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 319.



d'enchaîner, c'est tourner, retourner, au lieu de suivre à l'endroit »<sup>256</sup>. Le tempo de la lecture stratigraphique doit être celui d'un *enchaînement qui retourne*, d'une liaison affective avec le vu qui *temporalise* un retour vers l'arrière, autrement dit, d'un *désir* d'entrer dans l'image, d'*aller au-delà du voir*, tellement fort qu'il projette ses fantasmes à l'écran, qu'il y expose ses *visions* latentes, et ce moment « fantasmé » doit se *percevoir* comme *une occasion sensible de réorganiser la signification*, doit être pris comme un instant critique où ce qui apparaît est l'illusion d'un passé autre, qui était déjà là dans son invisibilité : « la lecture est une fonction de l'œil, une *perception de perception*, une perception qui ne saisit pas la perception sans en saisir aussi l'envers, imagination, mémoire ou savoir »<sup>257</sup>. Avec ce « point de vue », ce qui fait histoire dans et par l'image n'est pas le « passé comme fait objectif », mais le « *passé comme fait de mémoire*, c'est-à-dire comme *fait en mouvement*, fait psychique aussi bien que matériel »<sup>258</sup>.

La nature morte mouvante peut selon cette raison se concevoir comme un espace hétérotopique ou un espace intérieur d'étrangeté qui contient dans sa familiarité le fait sensible de mémoires et de savoirs latents, qui recèle l'expression d'un commun à *dévoiler* à travers le *travail d'une re-projection*, d'une projection à la fois engagée et critique qui redécouvre *après coup* le passé comme moteur du présent et du futur. Didi-Huberman défend ainsi l'idée, en poursuivant Benjamin, que « pour accéder aux multiples temps stratifiés, aux survivances, aux longues durées du plus-que-passé mnésique, il faut le plus-que-présent d'un acte réminiscent : un choc, une déchirure de voile, *une irruption ou apparition du temps* », il faut, *dans les faits*, « une *étrangeté de plus*, en laquelle se confirme la paradoxale fécondité de l'anachronisme »<sup>259</sup>.

L'anachronisme ou l'*ana-chronos* est « un temps qui revient »<sup>260</sup>, un retour aberrant sur le, et incidemment du, passé qui précisément par la faute de ce *retard temporel* possède une réelle force heuristique et critique. Méchoulan indique bien qu'en partant du présent-futur, du plus-que-présent pour lire le passé, le geste anachronique *désactualise la perception du temps*, brise la diachronie du passé-futur, et en faisant de la sorte dévier le régime chronologique consacré, *réalise* cette vision bergsonienne selon

<sup>256</sup> *Ibid.*

<sup>257</sup> *Ibid.*

<sup>258</sup> G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, op. cit., p. 103.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>260</sup> É. Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, 2003, n° 1, p. 14.

laquelle « le devenir ne fonctionne pas de façon linéaire en allant du possible au réel, mais *à rebours*, du réel au possible : "c'est le réel qui *se* fait possible, et non pas le possible qui *devient* réel" »<sup>261</sup>. L'étrange synchronie de l'anachronisme est un *regard* qui empile les temps, un point de vue qui remonte les « faits » suivant son désir. Et l'effet « savant », intellectuel de cette illusion sensible est de discontinuer la lecture du temps, de créer un écart qui ouvre rétrospectivement un champ de possibles, qui découvre avec l'arrivée du présent-futur le passé comme lieu où s'actualise le possible, et donc comme lieu du devenir. En définitive, l'anachronisme est un *pli temporel aberrant* sous le mode du *futur antérieur* qui en passant par l'ultérieur suscite un *attrait* nouveau pour le passé, incite à le regarder autrement, en tant que seule *véritable nouveauté* : c'est la cendre qui est vivante, qui crée le vivant.

Il n'est dans la circonstance pas étonnant qu'une « rythmique du contretemps »<sup>262</sup>, qu'un *à rebours par où le passé se comprend en tant que devenir*, se profile dès le premier plan de *Still Life* : à l'intérieur d'un bateau en marche vers le site du barrage, vers un des (non-)lieux constituant le futur de la Chine, la caméra effectue un travelling à *contre-courant*, un mouvement vers l'arrière jusqu'au « personnage central » qui, espérant redonner un sens à son existence, est en quête de sa femme et de sa fille qu'il n'a pas vues depuis seize ans. Ainsi, dès le départ, l'artiste-archéologue annonce à travers le maniement de l'appareil son intention de faire de l'apparition du futur (le barrage) le déclencheur (le travelling) d'un retour vers le passé qui fonde et dérange la situation actuelle. Le *geste* anachronique en tant que tel, à savoir l'investissement imaginaire du voir par une étrangeté temporelle, se produit subséquemment, alors que la représentation quasi documentaire de l'univers des Trois-Gorges est interrompue, irrationnalisée par le délivrement à l'image de trois hallucinations : survient d'abord, accompagnée de bruits cosmiques, la marche lunaire de décontamineurs-astronautes (figure 62) qui du fait de son style science-fictionnel insinue un décalage de « genre », un changement d'allure par rapport au style néo-réaliste que prend l'errance des personnages au cœur des paysages ruiniformes; surgit ensuite un ovni au-dessus du fleuve, un trait de lumière qui relie le

<sup>261</sup> É. Méchoulan, « Bergson anachronique, ou la métaphysique est-elle soluble dans l'intermédialité? », *Intermédialités*, 2004, n° 3, p. 120.

<sup>262</sup> É. Méchoulan, « Archiver – geste du temps, esprit d'escalier et conversion numérique », *Intermédialités*, 2011, n° 18, p. 151.

tracé fictionnel de deux subjectivités « voyantes » (figures 63 et 64); advient enfin un épisode de dématérialisation dans lequel fuse vers l'espace un immeuble déjà inusité en soi et se désincorpore littéralement la femme-spectatrice (figures 65 et 66).

L'efficace utilisation de la technologie numérique permet donc au cinéaste de concrètement mettre en œuvre une double puissance du faux, soit de *rendre* un monde de manière plus-que-réaliste en donnant directement le temps à percevoir, dans l'étrangeté même de son apparition familière, et en même temps de *dévoier* l'identité de cette réflexion en désajustant le parcours optique, en troublant la vérité de l'« à première vue » avec le *montage* de nouvelles apparitions. C'est dire qu'avec l'opération d'anachronismes historiques, soit de leurres par rapport au temps de l'histoire du film, ou en un mot, avec l'interpolation de *leurres fictionnels*, le voir, déjà indéterminé dans ses schèmes en raison de l'aberration des natures mortes, qui en est une *du* mouvement, subit une seconde aberration, cette fois-ci *imaginaire*, qui le remet *en* mouvement, qui le renouvelle en le dialectisant *en tant que* perception subjective, en tant que *fait* d'une subjectivité qui n'est pas seulement dotée de l'impression que des existences autres passent par là, qu'une familiarité encore hier étrangère est maintenant dans le décor, mais qui est aussi en train de fantasmer ces existences à l'image, de maintenant se les imaginer au sein d'une recreation du décor commun. L'illusion anachronique ou l'« étrangeté de plus » qui saisit la communication des affects fait en sorte que, d'un coup, le « maintenant » se sépare en deux, ou plutôt se forme comme une « constellation » dialectique au sein de laquelle les latences de l'autrefois, les énergies en creux de la matière *rendue présentes*, entrent *manifestement* en tension avec le désir du futur, avec une vue qui se projette *à partir d'un ici intime*, composé de souvenirs, de savoirs, de besoins et d'envies.

Cette seconde malice visuelle produit en effet un phénomène de télescopage d'où surgit une « image dialectique » qui se développe selon un double *raisonnement* : « d'un côté, la valeur de choc, de violence, d'emboutissage, bref, la *valeur de démontage* que subit, à ce moment, l'ordre des choses; d'un autre côté, la valeur de visibilité, de connaissance, d'éloignement, bref, la *valeur de montage* »<sup>263</sup>. D'un côté, l'histoire dévie de la continuité temporelle, se désactualise en tant que simple suite linéaire, alors que l'écran apparaît comme la *surface* où s'entrechoquent directement des blocs de passé, de

---

<sup>263</sup> G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, op. cit., p. 132.

présent et de futur; il y a *actualité sensible* de tous les temps. De l'autre côté, les faits du passé trouvent une nouvelle « voie » mentale, se désactualisent en tant que simples expériences passées et achevées, alors que le surgissement fulgurant d'une perception du futur (l'ovni, la fusée) se produit dans le présent qui marche à travers le passé (les ruines); il y a *actualisation critique* du devenir comme expérience sensible du passé. L'« éclair » de touches fantastiques en plein dans le territoire en ruines en rallume donc les cendres dans l'esprit du spectateur, met le voir en état de voyance où les spectres de la disparition, en plus d'être *visualisés*, sont *visionnés* comme « inconscient » d'une réalité future : *en une image symptomatique*, le pliage irrationnel *concentre* l'éveil d'un commun enfoui et le rêve d'autre chose, il compose cet « instant biface du *réveil* », instant critique de la « connaissabilité historique »<sup>264</sup> dans lequel l'allure du présent, l'histoire qui se réalise actuellement, se donne comme métissage tendu entre les survivances de l'humanité et la volonté d'une humanité nouvelle, entre l'archéologie et l'invention.

C'est finalement grâce une manipulation esthétique en deux temps de la matière de l'image que l'artiste parvient à faire passer la matière des ruines en une matière perceptible, puis à animer ses potentiels temporels dans la matière du cerveau. Les deux gestes de réagencement fictionnel qu'il pose constituent en fait deux *figures d'attraction temporelle*, c'est-à-dire qu'ils *marquent* chacun *une attention à un sens du temps*. Le premier, par le contre-mouvement du ralenti, *traite substantiellement* le corps des ruines, en génère des affects transmissibles, et attire ainsi le passé au présent du regard. Le second, par le contretemps du pli anachronique, *envisage imaginativement* la présence sensible des latences existentielles, les fait travailler dans le corps du spectateur, et attire ainsi le présent-futur à l'expérience du passé. Œuvrer ensemble, ces deux « raisonnés dérèglements des sens » instaure un *présent de la réminiscence*, opère un moment de pensivité mélancolique/dialectique où la subjectivité voyante est affectée par le temps multiple des ruines, où elle se réfléchit dans le processus d'évidemment, mais de manière créatrice, *en y voyant les empreintes du passé comme du possible* et, du fait de la réalisation de cette occasion sensible, *en les expérimentant afin de se créer une mémoire d'un devenir autre*. Alors qu'un monde disparaît, Jia ne tente pas de le capter dans la fixité d'une représentation, il nous invite à en produire ensemble une archive mouvante.

---

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 113.

## Comme une archive mouvante du commun

Méchoulan constate que c'est « *le regard qui fait l'archive* », que « c'est bien du regard sur le passé, à partir d'un sentiment de discontinuité, que naît la nécessité de l'archive »<sup>265</sup>. C'est lorsqu'un manque présent-futur apparaît à la subjectivité que celle-ci éprouve le besoin d'*enregistrer* des restes de significations, d'inscrire matériellement des traces de ce qui passe afin de pouvoir les réactualiser plus tard, les relier dans des histoires futures. Deleuze affirme en ce sens que la constitution mémorielle est toujours « dans un but à venir » et que « c'est même en cela qu'elle est une *conduite* : c'est dans le présent qu'on se fait une mémoire, pour s'en servir dans le futur quand le présent sera passé »<sup>266</sup>. De Certeau poursuit en disant que la mémoire est un « savoir fait de beaucoup de moments et de beaucoup de choses hétérogènes » accumulés ici et là, qu'elle est le fait d'une « ruse de l'intelligence » (*mêtis*), d'une *tactique braconnière* quotidienne qui ne cesse de « saisir au vol » des « ressources invisibles » à même le territoire sensiblement configuré par le régime dominant et qui, lors de « moments opportuns » (*kairos*), peut déverser sa récolte sensible hétérogène afin de « produire une rupture instauratrice » dont « l'étrangeté rend possible une transgression de la loi du lieu »<sup>267</sup>. Tandis que l'action stratégique s'approprie un territoire et y ordonne un présent détemporalisé, le fait tactique de la mémoire joue sur l'expérience du temps pour (faire) *exister intimement* malgré cette totalisation, c'est-à-dire qu'il tire parti d'instantanés d'ingéniosité pour mettre en réserve des bribes de vécu disparaissant maintenant mais pouvant réapparaître plus tard, pour *disposer « physiquement »* et *déposer « expérimentalement »* des cendres vivantes qui pourront éventuellement être rallumées, comme des virtualités à rebours. L'attitude mémorielle est en fin de compte une *éthique du devenir*, une manière d'être et d'agir *avec* le temps qui *recueille et produit aujourd'hui la nouveauté qui se réalisera demain*.

Cette attitude, c'est bien sûr celle de Jia, de cet archéologue braconnier et conteur inventif qui découvre, creuse, réagence et déforme à nouveau la matérialité sensible du territoire *en vue d'en donner, images et sons, l'expression temporelle* et ainsi, peut-être, susciter des *intensités de mémoire*, des sensations pour des existences futures-antérieures. Ici comme ailleurs, « le motif de la ruine, prétexte au déploiement de l'imaginaire

---

<sup>265</sup> É. Méchoulan, « Introduction. Des archives à l'archive », *Intermédialités*, 2011, n° 18, p. 10.

<sup>266</sup> G. Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>267</sup> M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, *op. cit.*, p. 125 à 134.

architectonique, est [...] au service d'une construction comme d'une poétisation de l'espace »<sup>268</sup>, il est la raison d'un refaçonnage du paysage sensible par le conteur et d'innombrables retraductions par les spectateurs. En effet, en affectant le voir de l'étrangeté du décor commun par le fait familiarisant des natures mortes et en symptômisant cette présentation par le fait déshabituant des hallucinations science-fictionnelles, Jia fabrique une « forme optique nouvelle » capable de « déterminer une nouvelle réalité », autrement dit, en opérant doublement le voir, il *fabrique une occasion sensible* où les champs de ruines se transforment en « champs de forces capables de "créer du réel" »<sup>269</sup>, en champs de formes manipulables et recomposables par des puissances d'imagination singulières. S'il image les potentialités d'être des ruines quelconques à travers un travail expressif indéterminé et indéterminant, c'est pour ouvrir dans le circuit des images un espace hétérotopique propice à de nouvelles lectures, un espace de flânerie braconnier à la fois commun et toujours subjectif, ouvert à toutes les paires d'yeux mais à expérimenter avec un propre regard, à altérer avec une lecture d'amateur elle-même capable d'actualiser les virtualités soulevées et d'en faire un remontage mémoriel créatif : en aménageant les éléments du terrain d'une manière sensiblement contrariée, croit l'artiste, « les images qu'il *donne à voir* peuvent trouver leur place dans la mémoire d'autres personnes »<sup>270</sup>.

*Still Life* ne constitue donc pas un document d'archives à proprement, mais un ensemble de quasi-corps littéraires porteurs d'affects indécis qui font éprouver *en réalité*, directement et anachroniquement, mélancoliquement et dialectiquement, la temporalité multiple des ruines aux corps spectatoriels. Il s'agit d'une collection de « blocs de sensations et de perceptions » qui s'agitant l'un l'autre, renvoient l'expression cernée par Bergson d'une « coexistence de "durées" très différentes, supérieures ou inférieures à la nôtre, et toutes communicantes »<sup>271</sup>, l'expression d'un temps non chronologique, profondément hétérogène, où le devenir se pense comme rencontre chaque fois inédite entre des restes de divers vécus passés, présents et futurs. Ce ne sont pas des souvenirs personnels qui sont « pris en empreintes » par les images que Jia fabrique *au sujet* du territoire des Trois-Gorges, mais des impressions intimes, passagères et intrigantes de

<sup>268</sup> S. Forero-Mendoza, Sabine, *Le temps des ruines*, op. cit., p. 169.

<sup>269</sup> G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, op. cit., p. 201.

<sup>270</sup> Z.-k. Jia, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois 1996-2011*, Nantes, Capricci, 2012, p. 219.

<sup>271</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p. 291.

l'infinie richesse sensible du vivant qui peuvent par l'entremise d'un effort de déchiffrement s'implanter dans les circuits mentaux de ceux qui regardent, et s'implanter chaque fois différemment, comme des milliers de petits germes de devenir autre.

Deleuze et Guattari considèrent qu'il n'est plus possible de s'adresser directement à un peuple en tant que force déjà constituée, que le peuple comme tel manque, et par conséquent, que le moyen pour le poète de s'adresser quand même aux hommes est de « faire de la dépopulation un peuple cosmique, et de la déterritorialisation une terre cosmique », d'être « celui qui lâche des populations moléculaires dans l'espoir qu'elles ensemencent ou même engendrent le peuple à venir, qu'elles passent dans un peuple à venir, qu'elles ouvrent un cosmos »<sup>272</sup>. Jia énonce cette volonté de faire de la fabulation de l'habitat en évidemment *la genèse littéraire d'une expression politique libérée dans le futur*, lorsqu'au moment où l'immeuble-fusée s'envole, la femme-spectatrice se désincorpore (figures 66). D'abord engagée envers les restes du commun (figure 3), celle-ci obtient l'occasion de projeter son regard ailleurs (figure 65), de ré-enchaîner ce qu'elle voit dans le fantasme d'une autre existence : au cours d'un bref instant, le cadre sur le passé éclate dans la voie du désir, les impuretés ruiniformes se réalisent en tant que résistance du vivant malgré tout, en tant que forces étonnantes de possibles vies.

Enfin, en surimprimant de multiples couches de vécu et en y insinuant l'irruption du désir, en faisant de l'écran le point de collision de tous les temps, tel qu'avec cette scène où des figures de théâtre classique apparaissent maintenant à la fine pointe de la technologie (figure 67), Jia génère sagement *en surface* des « *constellations exemplaires* qui peuvent être conçues comme autant d'*itinéraires virtuels* ou passages pour la communauté qui vient »<sup>273</sup>. C'est-à-dire que ce qu'il fabrique à partir d'un travail avec les médiums est un *regard expérimental* qui offre, à ceux qui veulent bien s'y investir un moment, des intensités sensibles nouvelles à enregistrer en soi, à œuvrer à sa manière et à repartager ensuite, comme si en commun, nous transformions notre approche de la réalité et reconfigurons l'allure du monde, comme si dans le commun, nous enracinions les empreintes d'une humanité à venir. Enfin, avec les *still lifes*, via ces images réflexives et critiques, comme ça, pour le commun, nous aurons peut-être créé une mémoire à temps.

---

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 427.

<sup>273</sup> E. Bordeleau, « *Still Life* de Jia Zhangke », *op. cit.*, p. 142.

## Conclusion

La voie des mots et des images, des couleurs et des sons, nous disent diversement ceux qui pensent le fait artistique et le fait politique, est ce qui peut nous porter non pas vers un monde meilleur, plus vrai ou plus juste, mais au cœur de « *raisons* de croire en ce monde »<sup>274</sup>, au cœur d'*effets poétiques* aidant à envisager notre humanité comme du possible. Deleuze estime que « l'intolérable n'est plus une injustice majeure, mais l'état permanent de notre banalité quotidienne », que nous sommes dorénavant « confrontés à quelque chose d'impensable dans la pensée », comme dépossédés de nous-mêmes face à l'état du monde, néanmoins que c'est aussi précisément cette impuissance que vise le travail de l'art en nous redonnant, lors de brefs instants, un lien au monde, non pas un lien social, mais un lien de pensée qui nous ouvre à la non-pensée, qui nous ouvre à imaginer notre intolérable comme puissance de vie, notre inhumanité comme possibilité d'être nous-mêmes autre chose<sup>275</sup>. La force humanisante ou pacificatrice de l'art ne vient pas d'une quelconque morale ou velléité de révolte qu'il réussirait à motiver, elle vient plutôt de sa *capacité réelle* à faire *exister* les hommes malgré tout, à projeter leur expression singulière en dépit de la violence des relations qui forment notre réalité. Ce que l'art fait de mieux, chaque fois d'une nouvelle manière, est d'*articuler l'idée* que la vie de chacun, ses dires, ses apparences, ses besoins, ses capacités et ses désirs, vaut plus que tout et autant que n'importe quelle autre, et également de *faire réaliser* que cette idée, tel que le souligne Rancière, constitue l'origine de la *véritable émancipation* :

Qui a quelque goût pour l'égalité ne devrait pas hésiter : les individus sont des êtres réels et la société une fiction. C'est pour des êtres réels que l'égalité a du prix, non pour une fiction. Il suffirait d'apprendre à être des hommes égaux dans une société inégale. C'est ce que veut dire s'émanciper.<sup>276</sup>

Vivre en fiction est notre fatalité, partager un sensible avec d'autres, y exercer ou y subir des rapports de domination, y avoir une position établie et y être contraint à un mode d'énonciation, est notre inévitable réalité. Il nous reste toutefois, entre autres et

---

<sup>274</sup> G. Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985, p. 223.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 221 à 223.

<sup>276</sup> J. Rancière, *Le maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987, p. 221.



surtout, les fictions de l'art comme raisons d'échapper à la bêtise du monde. Cela ne veut pas dire que l'amateur, cet homme prétendu sans qualité, cherche à fuir son univers à travers des représentations artistiques « fictives » ou à confirmer son savoir à propos des injustices qu'il subit à travers des représentations « réelles ». Au moment où il va *voir* un film, par exemple, ce qu'il *recherche* est « une expérience nouvelle du temps et de la mémoire qui, à elle seule, [le] forme [en tant qu']être expérimental »<sup>277</sup>, il recherche des affects inédits susceptibles de le *déréaliser par rapport à lui-même* :

Je ne crois pas à la réalité du film (sa vraisemblance n'importe pas) et cependant, et par là même, je suis dans sa dernière vérité. Celle-ci ne se vérifie qu'en moi, non par une référence ultime à la réalité; elle n'est tout d'abord qu'un *changement de proportion du visible* dont je serais sans doute le dernier juge mais le *corps*, mais la *conscience expérimentale*.<sup>278</sup>

Discrètement, malicieusement, les fictions de l'art ouvrent notre perception à ce qu'il y a d'invisible, d'étrange, de trop commun ou de supposément trop différent, elles *entraînent en nos corps un dérèglement des sens, un déplacement des affects usés et le développement de nouvelles tensions sensibles*. Par cette « intranquillisation » de nos évidences et habitudes les plus intimes, elles inaugurent des processus de subjectivation singuliers de même que des repartages du commun. Le conte, « le récit, dit de Certeau, est une délinquance en réserve »<sup>279</sup>, la matière d'un déséquilibre de la « loi » en vigueur.

Les films de Jia font partie de ces œuvres fictionnelles qui dérangent les fictions politiques, scientifiques et artistiques prédominantes. Que ce soit par une multiplication des perspectives, par des coups d'œil fuyants en direction d'êtres anonymes, par la suspension de la vue sur les décors dépareillés de l'habitat, par une « mise en résonance » des corps épuisés et résilients des travailleurs, ou encore par la « mise en apparition » du caractère fantastique des choses, les images qui nous y sont présentées enrichissent et inquiètent notre regard, elles nous énoncent la diversité de ce qui vit tout en troublant leurs et les formes d'expression. À travers elles, la vie passe en faisant sentir sa réalité entre-formes et les vies se fabulent une réalité transformée. Devant elles, nous

---

<sup>277</sup> J.-L. Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, [1980] 1997, p. 10.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>279</sup> M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, p. 190.

entrons *en* la fiction d'un monde et pouvons y réfléchir de manière critique la matière de notre existence. Par ces généreux « coups d'art », nous sommes en mesure de tisser ce lien fertile avec la vie qui nous entoure, un lien de pensée qui, tel que le reflète cette vision (figure 68), se veut aventureux et fragile, qui veut rendre les choses telles quelles, dans leur « pureté » même, mais qui ne cesse d'être altéré par le désir d'autre chose.

C'est justement ce double mouvement esthétique, cet agencement des matières de l'expression qui fait directement parler les impressions muettes des corps en même temps qu'il en invente une force d'énonciation nouvelle, qui nous permet à nous, spectateurs, de partir à la découverte de ce qui *forme* la vie. Parce qu'il respecte la « parole » des filmés à la fois dans sa richesse et sa fêlure, qu'il tient compte des plus humbles et du banal en s'impliquant subjectivement, mais aussi du silence et de la nécessaire distance en réaménageant constamment un écart de compréhension, le travail du chroniqueur Jia nous fait éprouver l'irréductible singularité sensible de chaque être et, de ce fait, combat l'intolérance, le dogmatisme et le racisme qui procèdent d'abord d'une « dépréciation sensorielle » de l'autre comme sujet<sup>280</sup>. Parce qu'il respecte la multiplicité du temps, qu'il nous rend manifeste le cours intime du vivant en le laissant s'exprimer dans la durée, et également la présence de vécus latents en les corporalisant ou les hallucinant à l'image, le travail de ce passeur rend encore notre corps, notre esprit et notre mémoire « poreux à l'expérience d'une temporalité dont [notre] vie, [notre] force sont incapables (qu'ils ne peuvent "contenir") », il nous permet de nous lier au temps « comme en l'un de ses fragments »<sup>281</sup> et, de ce fait, autorise la réalisation d'autres possibles, au passé et pour le futur. Décidément, le travail de ce conteur ignorant valorise notre raison d'amateur, il ouvre notre intelligence au plaisir d'explorer l'objet-image au fil d'associations et de dissociations avec ce que nous portions déjà en nous-mêmes, *plaisir heuristique du jeu avec l'image* par lequel nous avons l'occasion de recomposer notre savoir et notre mémoire, au risque éclairé de désordonner nos manières d'être et d'agir.

Ce jeu du corps et de l'esprit apparaît certes bien intéressant, sauf que ce qui suit les plus ou moins sages mouvements expressifs de *Plaisirs Inconnus*, *Still Life* et *I Wish I Knew* sont ceux crûment violents, vainement émancipateurs de *A Touch of Sin* (2013),

---

<sup>280</sup> F. Laplantine, *Le social et le sensible : introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2005, p. 157-158.

<sup>281</sup> J.-L. Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, *op. cit.*, p. 186.

film qui renvoie plus que jamais l'idée d'un univers aliéné, déshumanisé et voué à l'absurde, œuvre qui s'enfonce plus que jamais dans l'influence de *Pulp Fiction* et autres représentations du genre. Sauf qu'encore une fois, l'aberration des mouvements artistiques est ce qui forme leur *force réelle*, et il ne s'agit ici que d'une autre modalité de la *contrariété sensible* qui anime toujours les images en direction de la paix. En fait, ce qui crée à nos yeux *l'éclat sensationnel* de cette nouvelle fiction n'est pas la brutalité de la réalité qui apparaît à l'écran, mais plus énergiquement comment le *dérèglement d'une réalité/mémoire de cinéma* occasionne un dérapage de ce qui paraît réel : les quatre épisodes de *A Touch of Sin* revisitent *en effets*, à coup de reprises narratives et esthétiques déroutantes, les espaces des films précédents de Jia, des villes froides du Shanxi aux usines de textile déshumanisantes du Guangdong en passant par le site évidée des Trois-Gorges, afin d'y *fabuler* des faits divers qui ont marqué la Chine au cours des dernières années; le cinéma de Jia s'altère lui-même afin d'insinuer une *expérience nouvelle* de la violence quotidienne. À travers un grand tissage insensé entre le « vrai » du documentaire et le « faux » de la fiction, entre le vécu « réel » et celui « imaginaire », le conteur convoque ce que nous *savons* déjà de la réalité chinoise *de même* que ce que nous avons déjà *éprouvé* au cinéma, il fait communiquer notre sens commun avec les sensations fictionnelles que notre corps a accumulées au fil de visionnements, et ce, dans l'intention que l'absurdité de la réalité se fasse au moins l'occasion d'une réinvention.

Créer des entre-formations qui informent sur l'état du monde tout en in-formant son allure actuelle est bien tout ce que peut le cinéaste-conteur. Mais ce simple fait qui consiste à investir le médium cinématographique pour porter les affects du monde ailleurs dans ce monde-ci, qui consiste à transmettre sous des manières fictionnelles la richesse sensible du vivant à des intelligences capables d'y raisonner de nouvelles significations du réel et du vivre ensemble, nous porte déjà dans une autre direction. Le véritable artiste se moque évidemment de savoir si celle-ci sera mieux ou pire. Son travail d'agencement ne vise qu'à faire apparaître la vie sous ses formes multiples dans l'espoir qu'elle soit traduite en expériences inédites, re-con nue et pensée dans toute sa valeur, et archivée dynamiquement pour ce qui reste à venir. Tout ce qu'il veut est que la matière qu'il donne à voir entrouvre la réalisation de nouvelles existences. Il est possible que le monde existe un jour en paix, et pour cette raison, il ne faut cesser d'écarter la paix des images.

## Bibliographie

- Augé, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.
- Augé, Marc. 2003. *Le temps en ruines*. Paris : Galilée.
- Bazin, André. [1958-1962] 2011. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Éditions du Cerf.
- Benjamin, Walter. [1936] 2000. « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov ». Dans *Œuvres III*, p.114-151. Paris : Gallimard.
- Bergson, Henri. [1932] 2008. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris : Presses universitaires de France.
- Bergson, Henri. [1934] 2009. *La pensée et le mouvant*. Paris : Presses universitaires de France.
- Blümlinger, Christa. 2014. « L'attrait des plans retrouvés ». *CiNéMAS*, Vol. 24, n<sup>os</sup> 2-3 (printemps), p. 69-96.
- Bordeleau, Erik. 2010. « *Still Life* de Jia Zhangke. Les temps de la rencontre ». *Inflexions*, n<sup>o</sup> 4, p. 141-163.
- Bouju, Emmanuel et al. (dir.). 2007. *Littérature et exemplarité*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Buci-Glucksmann, Christine. 2005. *Au-delà de la Mélancolie*. Paris : Galilée.
- Comolli, Jean-Louis. 2006. « L'oral et l'oracle, séparation du corps et de la voix ». *Images documentaires*, n<sup>os</sup> 55-56 (1<sup>er</sup> trimestre), p. 13-38.
- De Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Deleuze, Gilles. 1983. *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris : Les éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris : Les éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1972. *L'Anti-Œdipe*. Paris : Les éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux*. Paris : Les éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques. 1990. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruine*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- Didi-Huberman, Georges. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les éditions de Minuit.

- Didi-Huberman, Georges. 2000. *Devant le temps*. Paris : Les éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2001. « Montage des ruines ». *Simulacres*, n° 5 (septembre-décembre), p. 8-17.
- Didi-Huberman, Georges. 2004. « L'image est les mouvant ». *Intermédialités*, n° 3, p. 11-30.
- Epstein, Jean. 1946. *L'intelligence d'une machine*. Paris : Éditions Jacques Melot.
- Forero-Mendoza, Sabine. 2002. *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la renaissance*. Seyssel : Champ Vallon.
- Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard.
- Foucault, Michel. [1966] 2009. *Le corps utopique, Les hétérotopies*. Paris : Lignes
- Foucault, Michel. 2001. *Dits et écrits II. 1976-1988*. Paris : Gallimard.
- Habib, André. 2008. « Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- Habib, André. 2011. *L'attrait de la ruine*. Crisnée : Yellow Now.
- Jia, Zhang-ke. 2012. *Dits et écrits d'un cinéaste chinois 1996-2011*. Nantes : Capricci
- Jollet, Étienne. 2007. *La nature morte ou la place des choses : l'objet et son lieu dans l'art occidental*. Paris : Hazan.
- Jullien, François. 2001. *Du temps. Éléments d'une philosophie du vivre*. Paris : Grasset.
- Jullien, François. 2009. *Les transformations silencieuses*. Paris : Grasset.
- Jullien, François. 2012. « L'écart et l'entre ou comment penser l'altérité ». *FMSH-WP*, n° 3, p. 1-9.
- Laplangine, François. 2003. *De tout petits liens*. Paris : Mille et Une Nuits.
- Laplangine, François. 2005. *Le social et le sensible : introduction à une anthropologie modale*. Paris : Téraèdre.
- Laplangine, François. 2007. *Leçons de cinéma pour notre époque : politique du sensible*. Paris : Téraèdre.
- Laplangine, François. 2009. *Sons, images, langage : anthropologie esthétique et subversion*. Paris : Beauchesne.

- Laplantine, François. 2012. *Une autre Chine. Gens de Pékin, observateurs et passeurs de temps*. Lille : De l'incidence éditeur.
- Laplantine, François et Alexis Nouss. 2001. *Métissage. De Arcimboldo à Zombi*. Paris : Téraèdre.
- Liang, Zhang. 2003. *La naissance du concept de patrimoine en Chine XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*. Paris : Éditions Recherches/Ipraus.
- Méchoulan, Éric. 2003. « Intermédialités : le temps des illusions perdues ». *Intermédialités*, n° 1, p. 9-27.
- Méchoulan, Éric. 2004. « Bergson anachronique, ou la métaphysique est-elle soluble dans l'intermédialité? ». *Intermédialités*, n° 3, p. 119-135.
- Méchoulan, Éric. 2011. « Introduction. Des archives à l'archive ». *Intermédialités*, n° 18, p. 9-15.
- Méchoulan, Éric. 2011. « Archiver – geste du temps, esprit d'escalier et conversion numérique ». *Intermédialités*, n° 18, p. 151-169.
- Païni, Dominique. 2002. *Le temps exposé*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Paquet, Suzanne. 2011. « Introduction. Le multiple et le transmissible ». *Intermédialités*, n° 17, p. 9-17.
- Pasolini, Pier Paolo. 1976. « La fin de l'Avant-garde ». Dans *L'expérience hérétique*, p. 85-107. Paris : Payot.
- Pigeaud, Jackie. 2005. *De la mélancolie. Fragments de poétique et d'histoire*. Paris : Dilecta.
- Rancière, Jacques. 1987. *Le maître ignorant*. Paris : Fayard.
- Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.
- Rancière, Jacques. 2001. *La fable cinématographique*. Paris : Seuil.
- Rancière, Jacques. 2003. *Le destin des images*. Paris : La Fabrique.
- Rancière, Jacques. 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.
- Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- Rancière, Jacques. 2011. *Les écarts du cinéma*. Paris : La Fabrique.
- Revel, Judith. 2008. *Dictionnaire Foucault*. Paris : Ellipses.

- Saïd, Edward. [1978] 2005. *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris : Seuil.
- Schefer, Jean-Louis. [1980] 1997. *L'Homme ordinaire du cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Varsos, George et Valeria Wagner. 2007. « Disparaître à présent. Introduction ». *Intermédialités*, n° 10, p. 9-16.
- Wessler, Éric. 2012. « Un examen théorique du lien entre littérature et mélancolie ». *Eidolon*, n° 102, p. 23-34.
- Zufferey, Nicolas. 2007. « Aspects philosophiques de la disparition : un détour par la Chine ancienne ». *Intermédialités*, n° 10, p. 55-60.

## Annexe 1 : Figures

Figure 1 : *Plaisirs inconnus* (2002) : illustration retirée

Figure 2 : *Plaisirs inconnus* (2002) : illustration retirée

Figure 3 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 4 : *I Wish I Knew* (2010) : illustration retirée

Figure 5 : *I Wish I Knew* (2010) : illustration retirée

Figure 6 : *I Wish I Knew* (2010) : illustration retirée

Figure 7 : *I Wish I Knew* (2010) : illustration retirée

Figure 8 : *I Wish I Knew* (2010) : illustration retirée

Figure 9 : *I Wish I Knew* (2010) : illustration retirée

Figure 10 : *I Wish I Knew* (2010) : illustration retirée

Figure 11 : *I Wish I Knew* (2010) : illustration retirée

Figure 12 : *Useless* (2007) : illustration retirée

Figure 13 : *Useless* (2007) : illustration retirée

Figure 14 : *Useless* (2007) : illustration retirée

Figure 15 : *Useless* (2007) : illustration retirée

Figure 16 : *Useless* (2007) : illustration retirée

Figure 17 : *Useless* (2007) : illustration retirée

Figure 18 : *Plaisirs inconnus* (2002) : illustration retirée

Figure 19 : *Plaisirs inconnus* (2002) : illustration retirée

Figure 20 : *Plaisirs inconnus* (2002) : illustration retirée

Figure 21 : *Plaisirs inconnus* (2002) : illustration retirée

Figure 22 : *Plaisirs inconnus* (2002) : illustration retirée

Figure 23 : *Plaisirs inconnus* (2002) : illustration retirée

Figure 24 : *I Wish I Knew* (2010) : illustration retirée



Figure 25 : *I Wish I Knew* (2010) : illustration retirée

Figure 26 : *I Wish I Knew* (2010) : illustration retirée

Figure 27 : *I Wish I Knew* (2010) : illustration retirée

Figure 28 : *I Wish I Knew* (2010) : illustration retirée

Figure 29 : *Plaisirs inconnus* (2002) : illustration retirée

Figure 30 : *Plaisirs inconnus* (2002) : illustration retirée

Figure 31 : *Plaisirs inconnus* (2002) : illustration retirée

Figure 32 : *Plaisirs inconnus* (2002) : illustration retirée

Figure 33 : *Plaisirs inconnus* (2002) : illustration retirée

Figure 34 : *Plaisirs inconnus* (2002) : illustration retirée

Figure 35 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 36 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 37 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 38 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 39 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 40 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 41 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 42 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 43 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 44 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 45 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 46 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 47 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 48 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 49 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 50 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 51 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 52 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 53 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 54 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 55 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 56 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 57 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 58 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 59 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 60 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 61 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 62 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 63 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 64 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 65 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 66 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 67 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

Figure 68 : *Still Life* (2006) : illustration retirée

